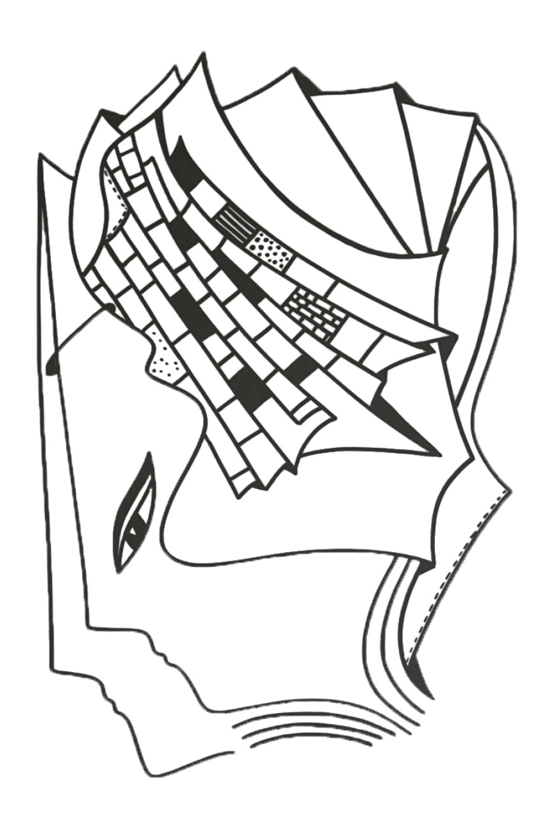
eISSN 2592-916X
ISSN 2592-9232



Brīvās Universitātes Žurnāls • Журнал Свободного университета
Free University Moscow Journal • 2022 #4 (3)

Ролан Барт и культура демократического общества





freemoscow.university • freemoscowuniversity.pubpub.org

ΠΑΛΛΑΔΙΟΝ • PALLADIUM • ПАЛЛАДИУМ
2022 #4 (3)

Ролан Барт и культура демократического общества

Brīvās Universitātes Žurnāls
Журнал Свободного университета
Free University Moscow Journal



Παλλάδιον / Палладиум / Palladium

Brīvās Universitātes Žurnāls / Журнал Свободного университета / Free University Moscow Journal
eISSN 2592-916X • ISSN 2592-9232 • DOI: 10.55167/82c438e14763

2022 #4 (3) «Ролан Барт и культура демократического общества»
DOI: 10.55167/2e91997b7bad

Свободный Университет
freemoscow.university

Издательство Свободного Университета
freemoscowuniversity.pubpub.org

В издательстве Свободного университета вышли в свет:

• Елена Лукьянова «Конституционные риски 2»

• Елена Лукьянова, Илья Шаблинский
«Авторитаризм и демократия» (2-е изд.)

• Ольга Крокинская «Жизненный мир за закрытой дверью:
Университет на карантине и в дистанте»

• Елена Лукьянова, Евгений Порошин
(при участии Андроника Арутюнова,
Сергея Шпилькина и Екатерины Зворыкиной)
«Выборы строгого режима»

• Анатолий Кононов
«Особое мнение судьи Кононова»

• «Palladium №1» «Город как текст» (под ред. Екатерины Марголис)

• «Palladium №2» «Современные угрозы свободе»

• «Palladium №3» «Социолгия войны»

Содержание

Ролан Барт и культура демократического общества

Конференция под таким названием состоялась в Свободном университете в январе 2022 года. На ней выступили с докладами слушатели семинара «Ролан Барт и проект активной филологии», работавшего в Свободном университете в 2020–2021 гг., а также несколько специалистов из Франции и России, включая руководителя семинара Сергея Зенкина.

Демократическое общество характеризуется не тем, что в нем действует демократический режим государственной власти (нам сегодня, увы, далеко до него), а тем, что отношения между людьми строятся в нем на основе свободного обмена мнениями, индивидуальных достижений и совместных соглашений. Ролан Барт (1915–1980) жил и работал в таком обществе и был его зорким критиком, выявляя механизмы неофициальной, не-государственной власти, которые действуют в глубине языка и других знаковых систем демократической культуры. Участники конференции описывали такие аспекты этой критики, как двойственная социальная роль моды (Ольга Котунова), господствующие в обществе представления о детстве (Артем Серебряков), утопическое мышление (Ксения Вихрова) и пространство идеального общества (Анастасия Муратова). Были рассмотрены и более специфические проблемы социальной коммуникации, поднимаемые Бартом: формы правдоподобия в тексте и визуальном образе (Денис Мочульский), испытание языка в «драме абсурда» (Маргарита Черкашина). Наконец, было показано, как критическое внимание Барта к дискурсивной власти, к «ответственности форм» проявлялось в его высказываниях об идеологическом «оклике» индивида в обществе (Сергей Зенкин) и в его неоднозначном отношении к школьно-университетской форме «диссертации» (Клод Кост).

В этом номере журнала «Палладиум» публикуются статьи, написанные участниками конференции по материалам своих докладов. В приложении к ним — программа семинара «Ролан Барт и проект активной филологии».

Ненависть к диссертации?

Клод Кост
Профессор университета Сержи-Понтуаз. coste.claude@wanadoo.fr
Перевод с французского Мелании Калининой

Аннотация: Жанр эссе-диссертации родился во Франции вместе с демократией. Однако Барт не любил это упражнение, считая его слишком стеснительным, слишком косным, впадающим в какую-то карикатурную герменевтику. Искусству рассуждения он противопоставлял «искусство эффектов», уделяющее почетное место аффекту, соблазнению, жалости. Но можно ли обойтись без истины? В качестве семиолога Барт непрестанно наполняет мир смыслом и отстаивает политический подход к обществу. Этим объясняется тот факт, что он не может и не хочет совсем отказаться от диссертативности, предпочитая обыгрывать это упражнение и сочетать всевозможные формы знания.

Ключевые слова: Ролан Барт, диссертация, рассуждение, эффекты письма, истина в науке.

DOI: 10.55167/98ed39aedf36

Диссертация[1] во Франции рождается вместе с демократией[2]. После падения Второй империи была с немалым трудом создана Третья республика, установившая парламентский режим и разделение властей. Реформировались все институты от начальной школы до университета, которые воспринимались как место, где формируется нация и гражданское сознание. Эта реформа средней школы и университета ввела и новые упражнения в соответствии с новыми идеалами общества. Сокращая объем преподавания латинского языка, а также вводя преподавание французской литературы за счет риторики, министерские инструкции выдвигали на первый план толкование текста и эссе-диссертацию, связывая их с демократическими идеалами республиканского девиза: свобода, равенство и братство.

Действительно, цель заключалась в том, чтобы дать всем французам общую культуру, которая преодолевала бы региональные и религиозные

1. Dissertation — понятие, не имеющее прямого аналога в русском языке. Так называется специфический тип школьного сочинения во Франции — рассуждение на заданную тему, в качестве которой чаще всего выступает цитата. Структура dissertation в самом общем виде: вступление, тезис, антитезис, вывод. Также dissertation может быть переведено и в более широком смысле — как «рассуждение», особый тип построения дискурса. (*Прим. переводчика*).

2. См.: Compagnon A. La Troisième république des lettres. Paris: Le Seuil, 1983.

различия (а иногда и отрицала бы их). Чтобы школа была по-настоящему эгалитарной (навязчивая идея французов), следовало придавать особую ценность таким упражнениям, которые не относятся к культурным практикам того или иного социального класса, к тем или иным семейным традициям. Если риторика как искусство хорошо писать дает преимущество учащимся из высших классов общества, то искусство рассуждения предназначено для всех разумных людей. В течение XX века та же навязчивая идея приведет к тому, что математика (и естественные науки) получат преимущество в ущерб гуманитарным наукам, которые считаются слишком маркированными в культурном и социальном плане. Можно улыбнуться этой наивной вере, которая разделяет слово мысли и слово литературы, забывая, что качество анализа неотделимо от владения языком, что разум не мыслится вне контекста, который заставляет его существовать. Но как не быть чувствительным к политическим и образовательным амбициям, нацеленным против несправедливости в поддержку социальной мобильности?

Диссертация в понимании Барта

В этом сильно политизированном контексте диссертация (рассуждение) определяется скорее образом мышления и общей практикой (стремлением вести доказательство, начиная с вопроса), чем определенной формой. Знаменитый гегелевский (или псевдогегелевский) план: тезис—антитезис—синтез, — с его отрицанием отрицания и трехчастной организацией вплоть до подразделов, представляет собой простейший вариант среди других основных способов искусства аргументации, которые ведут прямо к заключению. Однако и в этих одновременно свободных и жестких рамках выделяется широта понимания диссертации (рассуждения) у Барта: он противопоставляет не две эпохи или два политических режима, а два способа письма и мышления. В то время как диссертация обычно ассоциируется с политическим обновлением, Барт никогда не помещает ее в демократические рамки, выступая «против диссертационного жанра, жанра эссе-диссертации, этой модели письма, которая, конечно же, исходит из школьной культуры и против которой, я думаю, всегда полезно реагиро-

вать»[3]. Конечно, в его текстах мы нет-нет и находим воспоминания о республиканской традиции. Так, говоря об авторе «Характеров», он подчеркивает, насколько зарождающаяся Республика стремится уравновесить славный XVII век и дух Просвещения:

> Лабрюйер занимает во французской культуре двойственную позицию: школа придает ему большое значение, включает его максимы, его искусство, его историческую роль в тематику эссе-диссертаций; мы превозносим как его знания о Человеке, так и его предчувствие более справедливого общества […], мы делаем его (очень важный парадокс) и классиком и демократом[4].

А у Сада диссертация-рассуждение если и поддерживает случайную связь с революционным духом, то недолго, и каждый возвращается к своей социальной категории:

> …в момент, когда Дольмансе готовится читать своим товарищам памфлет «Французы, еще одно усилие, если вы хотите быть республиканцами», Огюстену [лакею] велят выйти. […] Это значит, что […] дискурс, обосновывающий республиканскую мораль, парадоксальным образом является актом языковой сегрегации; народный язык, поначалу приятно тершийся об аристократический, впоследствии попросту исключен из Рассуждения[5].

Диссертация-рассуждение, по Барту, выходит за узкие школьные рамки, чтобы распространиться на все слои общества, но отнюдь не из заботы о демократизации. Она затрагивает всех: журналиста, который ставит «большие вопросы-рассуждения (что такое письмо? природа? здоровье? и т. д.)»[6], широкую публику, увлеченную чем-то автомобильным («это „тема“ дискурса, а для некоторых, необязательно самых образованных, и тема рассуждения»[7]) или приверженцев культа молодежи: «Обществен-

3. Barthes R. La dernière des solitudes (1977) // OC. T. V. P. 419. Ссылки на собрание сочинений Барта даются по изданию: Barthes R. Œuvres complètes. T. I–V. Paris, Le Seuil, 2002.

4. Barthes R. La Bruyère (1963) // OC. T. II. P. 473.

5. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2007. С. 208, с поправкой.

6. Barthes R. Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978) / texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris: Le Seuil/IMEC, 2002. P. 145.

7. Barthes R. Mythologie de l’automobile (1963) // OC. T. II. P. 234.

ное Мнение (Doxa) говорит так много о юношестве (сколько рассуждений, сколько исследований!)»[8]. Уже в «Нулевой степени письма» Барт показывал, что настоящий культурный разрыв совпадал не столько с революцией 1789 года, сколько с революцией 1848 года, поскольку классицизм письма сохранялся еще долго после падения Старого режима. Точно так же и в том, что касается школьного эссе-диссертации, Барт отказывается признавать разрыв между старым и новым режимом письма, осуществленный Третьей республикой.

Объяснение этому простое: для Барта существует непрерывная связь между риторикой, которой пренебрегают новые школьные программы, и упражнениями, которые призваны ее заменить[9]. Вот как он оправдывает выбор такой формы, как фрагмент: «Фрагмент разрушает то, что я назову гладкостью, диссертацией, речью, которую мы строим с целью придать окончательный смысл тому, что говорим, — таково правило всей риторики прошлых веков»[10]. Утверждая это, он старается не возводить это в вечную истину. Что касается иезуитской педагогики, то она была важной вехой между античной риторикой и современным университетом: «Эта речь на латыни (почетные награды иезуитских колледжей), а затем на французском языке — прародитель эссе-диссертации и сочинения»[11]. Барт отме-

8. Barthes R. Le Lexique d'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974–1976) / texte établi, annoté et présenté par Anne Herschberg Pierrot. Paris: Le Seuil, 2007. P. 311.

9. «Во II веке до нашей эры греческие риторы стекаются в Рим; создаются школы риторики; они работают по возрастным категориям; там практикуются два упражнения: suasoriae, разновидность „убедительных" рассуждений (особенно в делиберативной форме) для детей, и состязания (судебный жанр) для старших» (p. 535); «Коракс уже называет пять основных частей oratio, которые на протяжении веков будут составлять „план" ораторской речи : 1° вступление; 2° повествование или действие (изложение фактов); 3° аргументация или доказательство; 4° отступление; 5° эпилог. Легко заметить, что, переходя от судебного выступления к школьному сочинению-диссертации, этот план сохранил свою основную организацию: введение, доказательство, заключение. Эта первая риторика в целом является большой синтагматикой» (Barthes R. L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire (1970) // OC. T. III. P. 538).

10. Barthes R. Le jeu du kaléidoscope (1975) // OC. T. IV. P. 854.

11. Barthes R. Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977) / texte établi, annoté et présenté par Claude Coste. Paris, Le Seuil/IMEC, 2002. P. 190.

чает родство сознания и практики на протяжении веков. Все дело в том, что смысл [sens] он понимает одновременно как значение и как направление (эта двузначность постоянно прослеживается в его творчестве). Задуманные как герменевтические, сочинение-диссертация и упражнения старинной риторики объединяются в общем стремлении создать основательно проблематизированное доказательство, предотвращая любые неуместные отклонения от темы: «Диссертация (рассуждение), если хотите, всегда имеет тенденцию навязывать окончательный смысл: мы создаем значение, доказательство, чтобы сделать вывод, чтобы придать смысл тому, что мы говорим»[12].

Таким образом, «последовательная речь, направленная к смыслу-судьбе»[13], становится излюбленным инструментом всех идеологий, верящих в истину — в истину, которую следует распространять или даже навязывать. Пренебрегая моментами дискуссии и передачи чужой мысли, Барт сводит это упражнение к торжеству доксы и воле к власти. Школа, в частности, определяется своими ограничениями:

> В младшей школе желание писать (сочинение) еще терпят, но оно сталкивается с морально-эстетическими нормами корректора, который не потерпит, например, того, чтобы ученик рассказывал сцену похорон в юмористическом стиле. В старшей школе письмо больше не дозволено, доминирует редуцирующий критический дискурс в форме эссе-диссертации, объяснений текста[14].

Комментируя в книге «Ролан Барт о Ролане Барте» факсимиле одного из школьных заданий, Барт формулирует обобщенное сжатое суждение: «Всякий закон, которым угнетается дискурс, лишен достаточного основания»[15]. При переходе от школы к суду ситуация становится особенно драматичной, как, например, во время судебного процесса над стариком Доминичи:

> Председатель суда, читающий «Фигаро», явно не испытывает никаких сомнений, разговаривая с «безграмотным» стариком-козопасом. Ведь они

12. Barthes R. La Dernière des solitudes (1977) // OC. T. V. P. 419.

13. Barthes R. Le Lexique d'auteur. P. 218.

14. Barthes R. Littérature/enseignement (1975) // OC. T. IV. P. 884. Речь идет о вопросе журналиста, который Барт полностью одобряет в своем ответе.

15. Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с франц. и послесл. С. Н. Зенкина. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. С. 40.

> говорят на одном языке, и притом на самом ясном из всех языков — французском! Чудная самоуверенность, обеспеченная классическим образованием, — пастухи здесь свободно беседуют с судьями! Только дело все опять-таки в том, что под прикрытием блистательной (и гротескной) морали, выработанной переводами с латыни и сочинениями на уроках риторики, речь здесь идет о жизни и смерти человека[16].

Универсализм, человеческая природа, ясность французского языка — вот основополагающие ценности новой республики, которые Барт имплицитно осуждает, разоблачая волю к власти, которая ими движет[17].

Поскольку Барт «боготворит фразу[18]», ему неприятно, когда чужую фразу навязывают как «тему[19]», предложенную для осмысления ученикам, и которая парадоксальным образом блокирует любое творчество:

> 1) Размышление, начинающееся с фразы (для комментария): это диссертация. «Комментировать» фразу — мучение, поскольку эстетическая функция фразы — представлять собой синтаксическую форму «оконча-

16. Барт Р. Мифологии / Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 113.

17. «Эти тематические сетки глупы, они не имеют никакого отношения к „жизни“, „правде“, их правильно исключили из современного образования и т. д.; пожалуй, но только следовало бы, чтобы и „темы“ (урока, диссертации) тоже следовали этому верному направлению. Пока я пишу это, я узнал, что одна из „тем“ на последнем экзамене для бакалавров была примерно такой: *Нужно ли по-прежнему уважать стариков?* Непременная топика для глупой темы» (Barthes R. L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire. P. 578).

18. Barthes R. Délibération (1979) // OC. T. V. P. 670.

19. «Этот коан хорошо демонстрирует жестокое действие коана: „серьезному“, „благородному“, философски напыщенному вопросу, требующему ответа в форме диссертации, он противопоставляет пируэт, который останавливает любое рассуждение. Представьте себе на мгновение, что на напыщенные, высокомерные диссертационные вопросы, из которых неправомерно сплетена наша социально-политическая жизнь, которые служат материалом для интервью, круглых столов и т. д. („Есть ли специфически женское и специфически мужское письмо?“, „Как вы думаете, писатель ищет правду?“, „Как вы думаете, письмо — это жизнь?“ и т. д.), представьте, что кто-то отвечает: „Я купил себе рубашку в Lanvin“, „Небо голубое, как апельсин“, или, если вам зададут этот вопрос на публике, вы встанете, снимете обувь, положите ее на голову и покинете комнату → абсолютные действия, поскольку они препятствуют любому соучастию в ответе, любой интерпретации; кроме, разумеется, одной — „Он с ума сошел“, — но такая „пертинентность“ не принята в дзенской среде» (Barthes R. Le Neutre. P. 156).

тельного», не подлежащего комментированию. Никогда нельзя сказать, повторить или сказать что-то лучше, чем то, что говорит хорошая фраза, отсюда и глубоко бесплодный характер диссертации. [...] 2) размышление исходя из одного слова. Так будет лучше. Ибо слово: чистое означающее[20].

Вопреки видимости, речь идет не о том, чтобы отличать «означаемое» от «означающего» и противопоставлять их друг другу. Согласно лингвистике Соссюра, означаемое и означающее неразделимы, как лицевая и оборотная стороны одной страницы. Ставя превыше всего «означивание» (а не означающее), Барт старается принять во внимание весь знак, интеллектуальный и материальный, выйти из моносемии (означаемого) и высвободить смысл. В то время как фраза завершает мысль, слово придает ей новое движение, особенно по путям этимологии или свободных ассоциаций. Именно творчество отдельного субъекта— ученика, писателя, эссеиста, увлеченного приключениями слова, словом как приключением — выдвигается таким образом на первый план. И легко понять, насколько диссертация-рассуждение с ее идеалом безличности и объективности выступает как верх школьной герменевтики, ставящей под угрозу любое самовыражение.

Мышление эффектами

Барт предлагает мыслить науку исходя из индивидуальности (знаменитая наука о единичном[21]) и, таким образом, отказаться от всяких редукционистских обобщений. Например, чтобы записать «речь влюбленного», то есть речь столь же интимную, сколь и обжигающую, необходимо «любой ценой избегать общей и предположительно безличной „диссертации“ о любви»[22]. Действительно, этот тип интенсивно эмоционального дискурса по своей природе исключает основные формы, обеспечивающие смысл, такие как трактат или тезис: «Атопичность любви, ее свойство ускользать от

20. Barthes R. Comment vivre ensemble. P. 190.

21. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с франц., послесл. и коммент. М. К. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 4.: «В споре между субъективностью и наукой, в конечном итоге достаточно условном, я пришел к странному заключению: а почему, собственно говоря, не может быть отдельной науки для каждого объекта? Некоего Mathesis singularis (а не universalis)?»

22. Barthes R. Barthes en bouffées de langage (1977) // OC. T. V. P. 395.

всех рассуждений о ней, состоит, по-видимому, в том, что *в конечном счете* о ней можно говорить только *при строгой определенности адресата*»[23]. Учет этого уникального акта высказывания (один субъект обращается здесь и сейчас к другому субъекту), а также отказ отступать от живой речи на дистанцию повествования или анализа приводят к интеллектуальной революции, ударная волна которой способна трансформировать все формы мышления: «Интеллектуальные объекты дают нам повод одновременно для теории, критической борьбы и удовольствия; предметы знания и рассуждения мы — как и в любом искусстве — подчиняем не инстанции истины, а мышлению *эффектами*»[24]. Обращаясь от истины к эффекту, Барт тесно связывает знание с субъективностью, субъективность с аффектом и аффект с интерлокуцией. Таким образом, это поистине «патологическая» тема, которую Барт предлагает в «Приготовлении романа»: слово pathos, согласно феноменологическому подходу, отсылает к сознанию, находящемуся под влиянием мира, к миру, воспринимаемому эмоциональным сознанием.

В то время как рассуждение-диссертация (и все ее воплощения) верит в истину, которую следует терпеливо вычленять из мрамора, Барт предлагает сосредоточить интерлокуцию и письмо на «эффектах», применить модель любовного дискурса ко всем формам жизненной коммуникации, начиная с педагогики:

> Мышление эффектами предполагает как идею работы, так и желание соблазнять, общаться, быть любимым. Таким образом, возможна педагогика эффектов: в ней будут приучать учащихся к производству и получению эффектов[25].

Такой учет аффектов в ущерб диссертационной рациональности неявно соответствует реабилитации риторики, которую можно легко определить как «искусство аффектов». Сочетая экспрессивную и конативную функции речи, Барт не возвращается в полной мере к идеям Аристотеля, но вместе с ним отдает предпочтение убеждению, а не доказательству, эмоциям, а не чисто абстрактным рассуждениям. Таким образом, античная риторика, представленная как настоящий плавильный котел, откры-

23. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. с франц. В. Е. Лапицкого; вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Ad Marginem, 1999. С. 294–295.

24. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. С. 105.

25. Barthes R. Littérature/enseignement. P. 885.

ает два возможных пути: с одной стороны, искусство аргументации учит строить доказательство, направленное к своему итогу (с эссе-диссертацией в качестве последнего воплощения), с другой стороны, забота об эффекте создает новую науку, которая связывает знания с чувствительным миром и уделяет особое внимание межличностным отношениям.

Это возвращение к риторике (но уходили ли мы когда-нибудь от нее?) означает и другое возвращение: к политике. Действительно, помимо литературных соображений, мышление эффектами разворачивает рефлексию, которая позволяет Барту отступить от «современности» своего времени, вновь отстаивая ту ответственность формы, которая сопровождала его, начиная с «Нулевой степени письма». Вот что он писал в Большой рабочей тетради в 1979 году[26]: «Различение между тем, что является фашистским (репрессивным), и тем, что нет, часто исходит из рассмотрения причин, мотивов, целей и т. д. / Но: человек живет не причинами, а следствиями (эффектами)». Придерживаясь сугубо камюзианской точки зрения, Барт явно выступает против доминирующего политико-интеллектуального дискурса. Стоит ли напоминать об этом? В то время как «модерн» верит в философию истории, направляющей время к счастливому концу (всеобщее обогащение для капитализма, бесклассовое общество для марксизма...), субъект «постмодерна» больше не верит в «разум истории», векторизацию темпоральности, привязанной к ее завершению. Известной, неоднократно комментируемой стала фраза Барта: «Внезапно мне стало безразлично, что я не *современен*»[27]. В ней должна читаться не консервативная, не реакционная и не антимодернистская позиция, а стремление вырваться из «неомании», освободиться от любых сверх-я, которые заставляют субъекта вписываться в заранее предопределенное становление. Другими словами, и опять-таки в неявном диалоге с Камю, Барт пренебрегает целями в пользу «следствий» («эффектов») и тем самым осуждает все формы политической ангажированности, которые мечтают о цели, чтобы оправдать средства, какими бы они ни были. Это не обходится без серьезных последствий. Продвигая письмо эффектов в ущерб размышлению об

26. Большая рабочая тетрадь, запись 239. С 50-х годов до конца своей жизни Барт вел тетради (Зеленая рабочая тетрадь, Большая рабочая тетрадь и т. д.), которые с 1979 года стали похожи на дневник. Это монументальное собрание хранится в Национальной библиотеке Франции.

27. Barthes R. Délibération. P. 676.

истине, Барт отделяет себя от всех «современных», от любой политики, которая осуждает иллюзии буржуазной демократии в пользу рациональности, оправдывающей хорошую диктатуру.

Теперь Барту оставалось установить новые отношения дискурса и мира, субъекта и сообщества. Но как перейти от риторики эффектов к подлинному политическому мышлению и восстановить какую-то форму демократии, ничем не обязанную герменевтике и диссертации-рассуждению? Решение, возможно, связано с очень старым аффектом, который ценился как греческой трагедией, так и христианской традицией: состраданием. Действительно, в сострадании Барт находит эффективный способ обосновать общительность, способную выйти из индивидуализма, не впадая в тоталитаризм. Можно вспомнить прекрасный отрывок, посвященный безумию Ницше, когда он обнимал истерзанную лошадь:

> В любви, внушенной Фотографией (отдельными снимками), слышалась другая музыка с немодным до странности названием — Сострадание. В нем я собрал все образы, которые «укололи» меня, ту же негритянку с тонким колье на шее, в туфлях со шнуровкой. Сквозь каждый из них я безошибочно проходил мимо ирреальности представленной вещи, безумно входя в зрелище, в образ, обнимая своими руками то, что уже мертво, то, чему еще предстоит умереть, как Ницше, когда он 3 января 1889 года в слезах бросился на шею замученной лошади; это сострадание свело его с ума[28].

В Большой рабочей тетради за тот же период есть заметки, которые идут в том же направлении. Во время иранской революции Барт был взволнован, услышав по радио о судьбе Ховейды, бывшего премьер-министра шаха, с которым жестоко обращались в тюрьме. На более личном уровне еще одна запись с искренними эмоциями рассказывает о личности Граси, сестры Рашель Сальседо[29]:

> 22 июля 79 / любовь к миру, жалость / например / как больно мне было от доброты, незлобивости, уязвимости Граси, сестры Рашель, едущей сегодня в Израиль, всполошенной этой поездкой, жаждущей воссоединиться с близкими, со своим домом, — крошечная невинная душа, вовле-

28. Барт Р. Camera lucida. С. 66.

29. Рашель — жена Мишеля Сальседо, брата Барта.

ченная в глобальную бурю (вероятно, я бы нашел такое же сострадание со стороны какой-нибудь палестинской женщины)[30].

Вдохновленного христианством, связанного с великой немецкой традицией Mitgefühl, Mitleid или французской традицией, проиллюстрированной Руссо или Дидро, сострадания достаточно, чтобы обосновать философское мышление (уважение к человеку при любых обстоятельствах!), но такое эмоциональное отношение трудно организовать в виде какого-то политического поведения. Например, хотя следует уважать каждого обвиняемого, как и любую обычную женщину, мы не должны забывать о преступлениях шаха, соучастником которых был Ховейда, и об израильско-палестинском конфликте, в контекст которого вписана судьба женщин, мечущихся по волнам истории. Опираясь на эту основополагающую пато-логию, следует еще развить подлинно политическое мышление и осознать пределы этого сострадания, способного превратиться в каприз. Барт прекрасно это понимал. В другой рабочей тетради рассказывается, казалось бы, сугубо анекдотическая сцена, которая, тем не менее, многое говорит о том, как ненадежна, иногда очень переменчива эмоциональность:

> [...] в Люксембургском саду / маленькая девочка на секунду потеряла из виду родителей: плачет, лицо искажено отвращением; чистая самопроизвольность, дающая представление о глубине тела, души. Я расстроен из-за сострадания. / Она находит своего отца, продолжает хныкать, но с каким-то хрипом[31].

Жизнь идет своим чередом, и эмоции отступают, опадают, как кузнечные мехи.

Что еще более серьезно, сострадание, кажется, приговаривает к молчанию, как будто ему запрещены слова и действия. Размышляя о «Vita nova», романе, который он планирует написать и так и не напишет, Барт с трудом пытается извлечь выгоду из этой субъективности аффектов:

> 27 XI 79 / Проблема включения Сострадания. Может быть, несколько случаев «Сострадания» (например, 14 VIII), как пунктуация, градация-без комментариев: / Сострадание не говорится. / Никакого Мета-Сострадания[32].

30. Большая рабочая тетрадь. С. 513.
31. Там же. С. 806.
32. Там же. С. 935.

Также почти разочарованное замечание, когда он рассказывает о «моментах истины», которые позволяют читателю интенсивно переживать эмоции персонажей (например, разговор между умирающим князем Болконским и Наташей):

> Момент истины — это не обнажение, а, наоборот, *возникновение* неразборчивого, последней степени смысла, *после чего больше нечего сказать*: отсюда родство с хайку и Богоявлением → оба плана (план страдающего субъекта и план читающего субъекта) совпадают на уровне одного понятия: *Сострадания*[33].

Итак, необходимое и неполное сострадание требует двойного продолжения — литературной формы (романа, трагедии) и политической мысли, устремленной в лучшее будущее. Но какую форму выбрать, если вы не драматург или романист и ваш гений совпадает с формами эссе, то есть обращен к рассуждениям и аргументам? Как восстановить связь с обобщенным знанием, не впадая в диссертацию? Эту ситуацию ясно определяет еще одна заметка Барта: «(28 июня 1975 г., 2:30 утра) / все, что не поддается проверке, должно быть соблазнительным»[34]. Эта синтетическая формула, настоящий словесный Янус, сознательно напоминает о необходимости искусства эффектов, то есть риторики; но эту мудрость всегда возможно — и даже необходимо — перевернуть наоборот. Даже если соблазнение приходит на смену науке, восполняет нехватку знаний, но оно не может до конца заменить «поддающееся проверке»: наоборот, оно оправдывает его и способствует его расширению. И в этом двойном утверждении «проверяемого» и «соблазнительного» диссертация, возможно, еще не сказала своего последнего слова.

Диссертативность

Когда сострадания недостаточно, когда приготовление романа никак не может породить Роман, остается отводить должное место аргументации и придавать форму знаниям. В этих эстетических и интеллектуальных поисках Барт решил не отказывать себе ни в чем. Как он охотно

33. Barthes R. La Préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980) / texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris, Le Seuil/IMEC, 2003. P. 159.

34. Большая рабочая тетрадь. С. 92.

признавал, он практиковал[35] (в Тексте, например) и будет практиковать диссертацию: зачем отрекаться или уходить от такого письма, если оно адекватно? Несмотря на все свое предубеждение против этого упражнения, Барт не совсем отказывается от него. Причина здесь двоякая. С одной стороны, любая аргументация (и в эссе, и в диссертации), несмотря на различия, относится к одному и тому же идеалу знания и отдает предпочтение миру идей, а не повествованию о событиях. С другой стороны, творческая субъективность всегда будет с выгодой использовать унаследованные от истории формы — уважительно, критически и изобретательно. Так и Барт шутливо превращает в темы диссертаций вопросы, которые отражают для него фундаментальные проблемы. Отдавая дань уважения Саду (в произведениях которого множество рассуждений), Барт подчеркивает уместность того или иного риторически структурированного развития: «…разнообразие нравов отнесено у Сада в рассуждения, где оно служит доказательству того, что добродетель и порок — совершенно локальные идеи»[36]. Играя в школьного учителя, он превращает свое восхищение Брехтом в прекрасную «тему» для размышлений, которая не перестает обрабатываться во всем его творчестве: «Объясните и прокомментируйте следующее высказывание Брехта („Работы о политике и обществе“, журнал „Арш“, с. 110): „Теория знания должна быть прежде всего критикой языка“»[37]. Та же амбивалентность есть и в отношении к эссе Жизель у Пруста, и к любви, которую она выражает к литературе, несмотря на комичность темы:

> Прежде всего, следует серьезно выяснить ситуацию с преподаванием литературы, ибо школа (в большей степени, чем университет) была местом, где формировалась любовь к литературе и ее мифология, то есть уважение к ней и ее комичность: Пруст и эссе Жизель[38].

35. Барт признает, что сам практикует эссе-диссертацию: «Когда же он пишет развернутое рассуждение „о“ Тексте (для энциклопедии?), то отрекаться от него не стоит (никогда ни от чего не отрекаться: во имя какого такого настоящего?), но все же это работа знания, а не письма» (Ролан Барт о Ролане Барте. С. 86).

36. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. С. 24.

37. Barthes R. Le Lexique d’auteur. P. 275.

38. Barthes R. La Préparation du roman. P. 354: Жизель, подруга Альбертины, должна взяться за следующую тему, заданную на экзамене по французскому сочинению: «Софокл пишет из Аида письмо Расину, чтобы утешить его в неуспехе „Гофолии“» (Пруст М. Под сенью дев, увенчанных цветами / Пер. с франц. Е. В. Баевской. М.: Иностранка, 2017. С. 489).

Хоть это и не уравновешивает часто провозглашаемую ненависть к ней, диссертация (рассуждение) имеет и свои достоинства, если только мы знаем, как ее приспособить и извлечь из нее выгоду. Таков, например, юмор, которым Барт объясняет моду на «физиологии» в первой половине XIX века:

> Известен расцвет этих коротких монографий, обычно шутливых по тону, посвященных самым разнообразным сюжетам того, что мы сегодня называем повседневной жизнью: о служащем в присутствии или о продавце табачной лавки. Существует несколько физиологий одежды (корсет, галстук, рубашка, перчатки, шляпа). Интерес таких диссертаций в основном носит социологический характер[39].

А говоря о Саде, он сексуализирует диссертацию, чтобы придать ей неожиданную соблазнительность:

> …рассуждение представляет собой эротический объект. Эрогенной является не только речь, эрогенно даже не то, что она представляет (рассуждение, по определению, совершенно ничего не изображает, однако ж либертен, куда более чувствительный, нежели читатель, возбуждается от него, вместо того чтобы скучать)»[40].

Вообще, школьное упражнение, невыносимое само по себе, спасается с помощью коллажа или комбинаторики. Так, в «Саде, Фурье, Лойоле» оно регулярно возвращается в стройном ритме чередования: «оргия вместо рассуждения, то есть смысла (философия равноценна сексу, будуару)»[41]. Предельный парадокс в том, что самый эротический и порнографический текст во французской литературе проявляет самый настойчивый вкус к упражнению, которое столь чуждо в таком применении. Сталкиваясь с другими формами, диссертация оказывается полезной. Иногда для преодоления: «У таких авторов, как Леви-Стросс, это новая композиция дискурса, которая стремится преодолеть монодию диссертации в полифонической композиции»[42]. У других, таких как Фурье, следует полагаться на богатые возможности коллажа[43]:

39. Barthes R. Langage et vêtement (1959) // OC. T. 1. P. 951.

40. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. С. 190.

41. Barthes R. Sade, Fourier, Loyola (1971) // OC. T. 3. P. 192.

42. Barthes R. Sur *S/Z* et *L'Empire des signes* (1970) // Ibid. P. 658.

43. Barthes R. La Cathédrale des romans (1957) // Ibid. T. 1. P. 873. Барт говорит, что ему нравится читать «Собор Парижской Богоматери», «пережив скуку от не-

> ...в книге есть обзоры (абстрактные), изложения (отчасти конкретные), углубленные рассуждения (доктринальный корпус). Отсюда следует, что книга (рассматриваемая как бы в духе Малларме) не только дробится и членится (это банальная структура), но еще и подвижным образом воспринимается в режиме переменной актуализации[44].

И тот же вкус к комбинаторике ощущается, когда прославляется разнообразие речи:

> Либертен обладает всей гаммой речей — от молчания, в котором осуществляется глубокий теллурический эротизм «тайника», до речевых конвульсий, сопровождающих экстаз; он владеет всевозможными речевыми узусами (приказы, касающиеся операций, ругательства, ораторские речи, рассуждения)[45].

У Пруста, наконец, мы находим

> все виды словесного мимесиса. Среди них и характерные подражания (послание Жизель, имитирующее школьное сочинение и дневник Гонкуров), и идиолекты персонажей (в «Поисках утраченного времени» у каждого действующего лица свой язык, одновременно лично и социально характерный)[46].

В «Приготовлении романа» Барт как будто вновь уделяет диссертации некоторое место — хотя не исключительное и не обязательное:

> ...таким образом, формы, между которыми мне пришлось бы выбирать (если бы я написал этот том), были бы примерно такими: Повествование, Диссертация (Трактат), Фрагменты (Афоризмы, Дневник, Абзацы в стиле Ницше) и т. д.; то есть это те типы форм, к которым стремится моя писательская фантазия[47].

Говоря в «Нулевой степени письма» об использовании местоимения «он», Барт выделял два противоположных подхода: подход академических писателей, которые безропотно подчиняются доксе, и подход тех писателей, кто допускает определенную меру условностей, чтобы, не шокируя

скольких диссертаций, не слишком утонченных по своей философии».

44. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. С. 118.

45. Там же. С. 44.

46. Барт Р. Разделение языков / Пер. с франц. С. Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. Прогресс, 1989. С. 522.

47. Barthes R. La Préparation du roman. P. 242.

читателя, создавать новое письмо. Разве не уместно вернуться к этим рассуждениям об университетской диссертации, которая часто рассматривается как разросшееся школьное сочинение? Вот в каких терминах Барт резюмирует свой семинар 1972/73 годов в Высшей практической школе:

> Общий смысл этой дискуссии состоял в том, чтобы подчеркнуть противоречия, часто жестокие, между «диссертацией», то есть институциональным продуктом, и письмом как полем желания, а также наметить пути, по которым, признав диссертацию как жанр, письмо может принять определенные формы академической риторики[48].

Такая дистанцированная реабилитация диссертационного письма (если не самой диссертации), наконец, находит свое отражение в книге «Camera lucida». Эту книгу часто сравнивали с трагедией (смерть как судьба, литература как примирение) или с романом (глава, где рассказывается об обнаружении фотографии в зимнем саду, начинается как повествование с персонажами и событиями). Однако разве мы не находим (рискуя кого-то удивить столь неуместным утверждением) также и призрак диссертации в этом эвристическом предприятии, ведомом к феноменологическим и одновременно сыновним поискам? Мы смеем такое предположить. Книга основана на «теме», исходной фразе, подвергаемой размышлению: в чем суть фотографии? Конечно, эта тема задана не так явно, и автор сам задает ее себе; кроме того, с ней конкурируют другие, не менее актуальные «темы»: как почтить память утраченной матери? В чем ценность и сила искусства перед лицом смерти (старый орфический вопрос)? Однако от начала до конца в основе аргументационного и экзистенциального поиска лежит именно феноменологический вопрос.

На формальном уровне книга, не отказываясь от прерывности (каждая глава сохраняет свою автономию), явно следует линейно-непрерывной организации, она увлечена поиском смысла, идущим шаг за шагом. На этом четко размеченном пути нам предлагается целый ряд гипотез, они отвергаются одна за другой, вводится, пока еще без применения, антитеза studium и punctum, а в конце первой части автор сталкивается с необходимостью палинодии. Что происходит дальше, всем известно. Благодаря открытию фотографии своей матери в детстве (фотографии в зимнем саду) и осознанию того, что ему нужно углубиться в изучение своего аффекта, Барт возобновляет рассуждения и находит то, что искал:

48. Barthes R. Les Problèmes de la thèse et de la recherche (1973) // OC. T. IV. P. 463.

фотография — единственное искусство, способное подтверждать реальное и, следовательно, в самой жизни показывать работу смерти. Теперь благодаря смещению проблематики punctum возвращается в другом свете: уже не та или иная незначительная деталь укалывает зрителя, а само время поражает Барта и настоятельно требует от него найти форму (трагедию), которая эстетически преодолеет трагичность существования.

Конечно, никто не будет утверждать, что «Camera lucida» — это эссе-диссертация, но вступительный вопрос, линейность четко упорядоченного пути, противопоставление тезисов сохраняют в себе память о форме школьного упражнения, которое способно быть полезным, если только аргументация преодолевается письмом. И здесь мы снова возвращаемся к политике. Пусть даже диссертация никогда не была связана с республиканской демократией, ее воображаемая научность кстати напоминает нам о том, что искусства «эффектов» недостаточно. Несмотря на все соблазны обольщения, несмотря на силу сострадания, несмотря на чары риторики, ни одна мысль не может обойтись без истины. «Все, что не поддается проверке, должно быть соблазнительным»? Несомненно. Но если не бывает знания без сочности, то верно и обратное. Возможно, это и есть урок рассуждения-диссертации.

Haine de la dissertation?

Claude Coste
Professor, Cergy-Pontoise University. coste.claude@wanadoo.fr

Abstract: The “dissertation” was born in France with Democracy. Barthes, however, did not like the exercise, which he considered too constraining, too rigid, falling within a caricatural hermeneutics. To the art of reasoning, he opposes an “art of effects” which gives pride of place to affect, seduction, pity. But can we do without the truth? As a semiologist, Barthes never ceases to make the world meaningful and to defend a political approach to society. This explains why he cannot and does not want to give up the dissertation completely, preferring to play with the exercise and combine all forms of knowledge.

Keywords: Roland Barthes, dissertation, reasoning, effects of writing, truth in scholarship.

Этическая амбивалентность системы в работе «Система Моды»

Ольга Котунова
Аспирант философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. olgamylene@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается идея этической амбивалентности знаковых систем на примере системы Моды, реконструированной Роланом Бартом в одноименной работе. Согласно его выводам, Мода функционирует как знаковая система производства смысла и опирается на коннотативные и денотативные механизмы. Эти механизмы лежат в основе двух этических стратегий, каждая из которых имеет свои недостатки. Вместе они составляют антиномию Моды, которая служит частным случаем общей моральной дилеммы современности. Поиск возможностей преодоления антиномии составляет актуальную исследовательскую задачу, в решении которой определенным потенциалом обладает техника трансформации. Примером такой трансформации в конкретном историческом контексте является дендизм.

Ключевые слова: Ролан Барт, *Система Моды*, этика, этическая амбивалентность, знаковые системы, дендизм.

DOI: 10.55167/75fbe9515163

Идея этической амбивалентности высказана Роланом Бартом в заключении к монографии «Система Моды». Эта работа выделяется из ряда его сочинений не только строгим стилем изложения, но амбициозными целями — в ней Барт занят разработкой метода, способного открыть для общей науки о знаках область современной массовой культуры. Невзирая на заявление о несбывшихся надеждах, прозвучавшее уже в авторском предисловии[1], представляется, что сегодня польза книги заключается не только в искушении наукой, но и в острой актуальности некоторых исследовательских выводов, а значит и в возможностях развития метода и применения его на практике. Иными словами, научный потенциал «Системы Моды» до сих пор не исчерпан, но в некотором смысле остается

1. «…эта книга — как бы наивный витраж; надеюсь, читатели будут извлекать из нее не столько доктринальные положения или даже нерушимые исследовательские выводы, сколько ученические убеждения, искушения, испытания — в этом и состоит ее смысл, а может быть и ее польза» (Барт Р. Система моды // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Академический проект, 2019. С. 29).

незамеченным. В этой статье, руководствуясь методологическими замечаниями Барта, мы попытаемся реализовать эту возможность.

Семиотический подход к культуре предполагает, что за ней признается принципиальная функция удвоения мира: на подлинную реальность набрасывается пелена знаков, организованных по определенным структурным принципам. Таким образом, культура действует как знаковая система с множеством подсистем. Кроме того, культура интерпретативна, а ее центральной задачей является перманентное производство смысла. Такое производство неизбежно оказывается сопряжено с неким этическим измерением.

Заранее оговоримся, что речь идет не столько об этике как сфере исследования морального поведения, сколько об этике в значении, близком греческому понятию «этос» — обычай, нрав. То есть производство смысла внутри системы может получить этическое истолкование, а этическая амбивалентность представляет собой совокупность двух несовместимых стратегий, которые парадоксальным образом не вступают в открытый конфликт. Однако Барт, следуя линии своих ранних сочинений, не довольствуется лишь описанием сложившихся в рамках системы этических догм — напротив, он выступает их последовательным критиком. Собственно, этическая дилемма системы Моды, а вместе с тем и всего современного общества, неразрешима в силу того, что под маской этики выступает идеология, направленная лишь на самооправдание и самосохранение системы. Подлинная же этика прорастает сквозь систему, она сопряжена с изобретательностью, поскольку, действуя в рамках системы, захватывает ее код и использует для трансляции иных, свободных от идеологической повестки смыслов. Имея в виду эти замечания, рассмотрим теперь, как этическая амбивалентность проявляет себя на уровне системы Моды и какие альтернативные стратегии можно ей противопоставить.

В рамках масштабного семиотического проекта Ролан Барт обращается к прессе и демонстрирует, как модные журналы, оперируя определенным набором высказываний, организуют систему смысла. Анализ высказываний позволяет Барту выделить двухчастную структуру Моды — коннотативный и денотативный комплексы словесных описаний. Мода при этом рассматривается как некоторое отношение, своеобразный медиатор между вещами и словами.

Для нас особенно важно замечание Ролана Барта о том, что вышеназванные комплексы обращаются к двум разным этикам, или, иначе,

руководствуются двумя разными стратегиями смыслопроизводства, то есть противоречивы по отношению друг к другу, — в то время как Мода, претендующая на целостность, включает в себя оба комплекса, а значит, и обе стратегии. Таким образом, в самом центре системы Моды оказывается глубокая антиномия.

Денотативный комплекс (B) описывается как откровенная и внеположная времени система с единственным означаемым, оперирующая бесконечной метафорой, которая интеллигибельно порождает многообразие означающих. Во фразе «Каждая женщина да укоротит себе юбку до колен…» определенная длина юбки является означающим, которое прямо заявляет об означаемом-моде. Юбка именно такой длины обретает ценность только ввиду незримой связи с модой и тут же эту ценность потеряет, как только по окончании сезона станут актуальны брюки. Произойдет смена означающих единого означаемого. Потому денотативный комплекс характеризуется как закрытый, пустой и рефлексивный, построенный на скупых логических отношениях: одежда может быть либо модной, либо старомодной. Этот комплекс также назван аристократической моделью смыслопроизводства, которая является первичной для всей системы моды.

По сравнению с ним структура коннотативного комплекса (A) сложнее. Коннотативный комплекс открыт во внешний мир — точнее, открыт идеологическому производству иллюзии внешнего мира. Одежда здесь коррелирует не с модой, она отсылает к возможному опыту — к тем ситуациям, эмоциям, сенсорным ощущениям, которые можно пережить в реальности. Пример Ролана Барта: «Набивные ткани побеждают на скачках…» Здесь определенный тип ткани становится желанным не потому, что это модно, а значит и хорошо, но лишь потому, что он связан с мирской ситуацией скачек и обстоятельством победы. Мода, которая по-прежнему остаётся «высшим благом», присутствует здесь инкогнито — она поднимается на коннотативный уровень и действует под маской иных, рационально оправданных и поименованных означаемых-ценностей. Таким образом, в прессе коннотативная народная мода опосредует денотативную аристократическую через псевдоприродные мирские ситуации-фетиши.

Обращаясь к более ранней статье «Миф сегодня», можно вспомнить чистую оппозицию между денотацией и коннотацией, где денотативный

«язык дровосека» предстает утопической программой реального действия[2]. Но денотативный комплекс системы Моды далек от такого непосредственного производства — потому что он способен производить только абстрактные интеллигибельные образы. В то время как коннотативный комплекс стремится к конкретике и реальности, но попадает в ловушку отчуждения — ведь всякая коннотация не только влечет за собой рациональное оправдание знака, но и открывает систему для идеологии.

Само по себе рождение коннотативного комплекса — следствие демократических процессов в обществе, попытка моды адаптироваться к социальным изменениям и покрыть собой народные массы, ранее далекие от нее. Именно демократические процессы, по мысли Барта, заставили Моду странствовать между «логической» и «натуралистической» грёзами, постоянно претерпевать разрыв между рефлексивной и производительной стратегиями. Демократизация общества и культуры трансформировала структуру Моды, и абстрактная логика причастности к Моде оказалась вытеснена на коннотативный уровень, уступив место рациональности конкретных жизненных ситуаций. Но, как мы уже говорили, речь идет не о замене одного комплекса другим, а о соприсутствии двух подсистем, которые действуют в рамках единой системы Моды.

Сегодня процессы демократизации зачастую выступают синонимом блага и маркером положительных изменений для системы, которую они затрагивают. Однако Ролан Барт не столь однозначен в своих оценках — напротив, начиная с самых ранних критических сочинений, он обличает недуги современного демократического общества. Та же тенденция прослеживается и относительно системы Моды, для которой демократизация стала источником не только преобразования и усложнения, но и новых социально-этических проблем. Ролан Барт замечает: «Двухчастная система Моды (A и B), — предстает, таким образом, как зеркало, отражающее этическую дилемму современного человека: любая знаковая система, как только ее „наполняет" внешний мир, неизбежно перегружается, перерождается и искажается; чтобы открыться миру, нужно испытать отчуждение; чтобы понимать его, нужно от него отдалиться…»[3].

2. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2021. С. 308–309.

3. Барт Р. Система Моды // Барт Р. Система Моды. М., 2019. С. 270.

Еще раз артикулируем основные затруднения, связанные с оценкой системы Моды, которые обнаружены Роланом Бартом при анализе комплексов словесных описаний. Денотативный комплекс откровенен, но это несомненное достоинство нивелируется условием откровенности: мы видим, что она основана на принципиальной отдаленности от мира, в силу чего денотативная Мода оказывается равнодушна ко всякому преобразованию действительности, что, конечно же, является ее минусом. Коннотативный же комплекс обращен во внешний мир и перманентно заимствует мирские означающие, для того чтобы они на некоторый срок стали синонимами Моды. Однако коннотативный комплекс производит лишь мнимую реальность, болезнь отчуждения делает эти попытки производства бесплодными и иллюзорными, реального преобразования действительности также не происходит.

Таким образом, обе стратегии оказываются в равной степени успешны в решении своей прямой задачи (меняя наборы значений, всякий раз заново наполнять Моду смыслом), но несовершенны с точки зрения социальной критики — приумножение значений никак не сказывается на реальном преобразовании действительности, а потому невозможно отдать предпочтение ни одной из них. Потому Барт и пишет о странствиях Моды между «логической» и «натуралистической» грёзами: соблазнительными иллюзиями аристократического прошлого и демократического настоящего.

Разрешить эту антиномию между стремлением к смыслу и стремлением к действию (пусть лишь номинальному), а также вывести Моду на качественно иную ступень, по мнению Барта, может трансформация. Трансформация — «скромное» понятие, указывающее на точку, где происходит диалектическое примирение между системой смысла и системой действия, где «структура проникнута делом»[4]. В трансформации константа соединяется с вариацией. На интеллигибельном уровне некоторый неизменный предмет одежды приобретает отличительные черты. При этом вариация не только определяется, но и осуществляется самостоятельно. Барт приводит пример с весенним платьем, которое становится летним, когда какое-то время спустя женщина самостоятельно решает добавить к нему пояс из органзы. Трансформация здесь обращается к обеим подси-

4. Там же. С. 271.

стемам, балансирует на их границе — и как будто приподнимается над антиномией.

Любопытно, что по своим характеристикам трансформация близка дендизму. Именно искусное владение трансформацией как особым приемом лежит в основе дендизма. Более того, обстоятельства, которые породили это культурно-историческое явление, аналогичны противоречивому соседству аристократических и демократических стратегий в рамках системы Моды.

Формой аристократического поведения в эпоху стремительной демократизации является дендизм. Бодлер довольно метко определяет денди как человека перехода, возводящего своеобразный мост между эпохами: «Дендизм появляется преимущественно в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм — последний взлет героики на фоне всеобщего упадка»[5]. Действительно, денди чаще всего не принадлежит к знатному сословию, но он безупречно владеет манерами — и это делает его человеком двух миров. Он в равной степени вхож и в высшее общество, и в мир нуворишей, не брезгуя маргинальными связями вплоть до социального дна. Универсальная маска невозмутимости и безусловный талант к переодеванию делают денди идеальным героем для детективного романа.

Отто Манн идет в своих рассуждениях еще дальше и видит в денди социального критика: «Денди — это не щеголь, не человек моды. Это культурно-аристократическая личность, которая утверждает себя в идущем ко дну обществе и, будучи не в силах одолеть судьбу времени, выступает его оппонентом благодаря мощи своего „я“ и эстетической утонченности вкуса. Для этой цели он избирает более формальную область моды, ибо только

5. Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 304.

здесь он может одержать верх над этим обществом»[6]. Именно то, что денди соотносится с аристократией и буржуазией — двумя противодействующими силами, но при этом не ассоциируется полностью ни с одной из них, придает его экспертизе вес: он знает слабые места каждой из систем и при этом способен отдалиться, чтобы вынести беспристрастную оценку.

Он не только знает правила системы, в которой сейчас действует, но и виртуозно владеет ими, и это позволяет его критическому голосу звучать, ускользая от репрессивных механизмов, которые стоят на страже любой системы. Как замечает Манн, в области моды денди может одержать победу над обществом, но не только ввиду ее формальной определенности. Мода сочетает в себе репрезентативность и открытость, поскольку балансирует на грани серьезности и игры. Потому высказывание, сделанное в этом дискурсивном пространстве, оказывается одновременно значимым и безопасным.

В переводе на язык бартовской «Системы Моды»: денди удается осуществлять трансформацию — он ловко соединяет вариации с константой так, что система не распознает в нем угрозы для собственной структуры, тогда как на деле он производит некий микроподрыв. Таким образом, Ролан Барт не только соглашается с критической повесткой дендизма, но и усиливает её, замечая, что изысканность денди носит не только социальный, но и метафизический характер: «…денди противопоставляет отнюдь не высший класс низшему, но только в абсолютном плане — индивида толпе»[7].

С этой точки зрения оценка Бодлера, отказывающего денди в труде, неверна; напротив, денди вовлечен в перманентное производство отличий, которое, видимо, является фундаментальной чертой дендизма. Но, что гораздо важнее, интеллигибельные отличия денди обязательно воплощаются на практике: его костюм оказывается объектом обработки и самой заметной площадкой для манифестации. Последнее позволяет Ролану Барту утверждать, что «дендизм — это не только этика (о которой много уже сказано, от Бодлера до Барбе), но и техника. Денди — продукт соединения того и другого, причем техника, разумеется, служит гарантом этики, как и во всех аскетических философиях (типа индуизма, например), где опре-

6. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни // Волшебная гора. Том 7. М.: Пилигрим, 1998. С. 412.

7. Барт Р. Дендизм и Мода // Барт Р. Система Моды. М., 2019. С. 332.

деленное телесное поведение дает путь для выработки некоторой мысли»[8]. Потому утрата возможности индивидуального производства сказалась на дендизме самым радикальным образом: он исчез под натиском серийной Моды, которая купировала его труд.

Таким образом, именно техника питает этику и не дает ей рассеяться в окружающем пространстве готовых серийных объектов; но, кроме того, техника уводит этику от подлинно аристократического, сугубо логического образца. В обогащенном техникой варианте этика дендизма оказывается равно внеположна как аристократической, так и буржуазно-демократической модели поведения. Поэтому денди то опирается на роскошь, то стремится к поношенному платью. Или формально следует изысканным манерам светской беседы, но иронично высмеивает что-либо на содержательном уровне, рождая скандал без скандала.

Итак, мы выяснили, что дендизм представляет собой неразрывный синтез техники и этики, который получает вербальное выражение благодаря приему трансформации. И, несмотря на заключение Барта, что именно Мода убила дендизм (по крайней мере, историческую версию дендизма), на трансформацию необходимо делать ставку при демократизации культуры в попытках избежать ее банализации, массовости и тавтологии. Таким образом, Ролан Барт предлагает современной моднице принять дендистское наследие, возродить этот способ поведения в новых реалиях. Но возможно ли это?

Представляется, что в круге взаимного влияния техники и этики для исторического дендизма была первична именно этика, искавшая возможные формы выражения через технику и утраченная вместе с утратой индивидуального производства. В текущей ситуации следует задаться обратным вопросом: возможно ли от техники перейти к этике? По всей видимости, в рамках «Системы Моды» ответ на этот вопрос будет положительным.

В главе 4.8 этой работы можно встретить более общее определение: трансформация — это тип операции, когда системы, благодаря взаимному наложению, сводятся одна к другой, приводя в сопряжение уровни высказывания — риторическую, терминологическую и вестиментарную системы. Особо интересен случай трансформации между двумя последними системами: «...она [трансформация] не может исчерпывающим об-

8. Там же. С. 333.

разом трансформировать словесный вестиментарный код в реальный вестиментарный код, а лишь вырабатывает особый код, освобожденный от языкового синтаксиса, но все-таки частично языковой…»[9]. Таким образом, в рамках традиционного уклада Моды трансформация действует лишь интеллигибельно, благодаря приему автонимии[10], никогда не соприкасаясь с одеждой непосредственно.

Мода использует автонимию для собственного оправдания двояко: рационально — как натурализацию посредством псевдоприродных мирских означающих в коннотативном комплексе, и логически — как фактуализацию произвольных по своей сути законов в денотативном комплексе. Но, видимо, Ролан Барт полагает автонимию обоюдоострым оружием — ее двусмысленность позволяет *разыгрывать* смысл системе Моды (которая старательно прячет свое игровое начало), но также позволяет составить альтернативный игровой сценарий — как это делал денди, со всей продуманностью подрывая устои модных салонов, и как это может сделать современная модница, повязав к весеннему платью пояс из органзы.

Если верно то, что смысл является продуктом контролируемой свободы, некоторой равновесной точкой между абсолютной свободой и абсолютным запретом, то и денди, и модница располагаются на данном отрезке, наполняя систему альтернативными смыслами. Их качественный вклад в трансформацию различен, однако различны и исторические обстоятельства, в которых они действуют. Скромный размах современного проявления трансформации в целом соответствует культурным условиям и экономической реальности современной массовой культуры, которая охватывает все сферы человеческой жизни и к тому же обладает высокой информационной (но не смысловой) плотностью. Потому позитивные характеристики Барта касательно трансформации и выглядят довольно простыми: «…трансформация практически возможна (она недорого стоит) и в то же время сохраняет изощренность зрелища»[11]. Однако важно понимать, что за несложным техническим исполнением стоит минимальный этический акт индивиду-

9. Барт Р. Система Моды // Барт Р. Система Моды. М., 2019. С. 72.

10. «Сходным образом устроено двусмысленное письмо, где смешиваются употребление и упоминание терминов, объективность языка постоянно путается с его автонимией, а слово обозначается одновременно как предмет и как слово» (Там же. С. 70).

11. Там же. С. 271.

ации, особенно ценный для современной культуры, — он и есть та искомая единица, дающая начало внеположной системе этике.

Итак, вслед за Роланом Бартом мы рассмотрели структурное устройство системы Моды, обусловливающее две ее этики, которые с опорой на основные характеристики денотативного и коннотативного комплексов можно назвать этикой смысла и этикой действия. Семиологический анализ показывает, что обе этики в равной степени скомпрометированы, поскольку апеллируют к единой ценности — Моде, которую сами и производят. Таким образом, имеет место логический круг: Мода оказывается ценной, поскольку система ее производит, в то время как система ее производит, поскольку она ценна. В свете этого круга антиномия между стратегиями производства смысла, лежащая в основе двух этик, оказывается несущественной: как все дороги ведут в Рим, так и странствие между «натуралистической» и «логической» грёзами с неизбежностью оканчивается признанием абсолютной ценности Моды, которая есть не что иное, как виртуальный знак самой себя.

По мысли Барта, система Моды представляет собой одну из частей более богатой системы, и с точки зрения семиотики вся культура так или иначе воспроизводит указанную структуру с определенными вариациями и в разных масштабах. Именно эта тотальность не позволяет выйти за пределы системы — для человека, во многом являющегося продуктом культуры, культура в принципе беспредельна. Все, что остается человеку, — со знанием правил и принятием ответственности ступить на зыбкую почву розыгрыша смысла, сопряженного с прорывом к реальности через действие, которое является точкой синергии техники и этики.

Для системы Моды этой точкой оказывается трансформация, но каково общее имя стратегии, использующей такой особый прием личного преобразования? Отвечая на этот вопрос, можно обратиться к книге «Ролан Барт о Ролане Барте», где в качестве слова-ориентира выделено понятие моральности[12], противопоставленное морали и унаследованное у Ницше. Моральность связана в большей степени с конкретным телом, чем с абстрактным образом, и воплощает искомую нами топику реального производства индивидуальности. Именно через понятие моральности Барт определяет жанр своего позднего творчества, и оно оказывается связанным с иными терминами в его словаре: «множественность вне равен-

12. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 148.

ства», «дуальность», «привилегированные отношения» и т. д. Все они, по нашему мнению, оказываются вариациями воплощенной на практике моральности и точками на карте иной этики — этики диалектического преодоления амбивалентности системы, индивидуально возможной утопии.

Ethical ambivalence of system in *The Fashion System*

Olga Kotunova
Postgraduate student at the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.
olgamylene@gmail.com

Abstract: The article examines the idea of ethical ambivalence of sign systems on the example of the Fashion system, reconstructed by Roland Barthes in his work of the same name. According to his conclusions, Fashion functions as a sign system for the production of meaning and relies on connotative and denotative mechanisms. These mechanisms form the basis of two ethical strategies, each with its own weaknesses. Together they constitute the antinomy of Fashion, which serves as a particular case of the general moral dilemma of modernity. The search for possibilities of overcoming the antinomy constitutes an urgent research task. The technique of transformation has a certain potential. Dandyism is an example of this in a specific historical context.

Keywords: Roland Barthes, *The Fashion System*, ethics, ethical ambivalence, sign systems, dandyism.

Формы правдоподобия у Ролана Барта: Punctum, третий смысл, эффект реальности

Денис Мочульский
Студент школы лингвистики НИУ ВШЭ. denis.mochulsky@gmail.com

Аннотация: В настоящей работе проводится анализ нескольких понятий Ролана Барта, связанных с особыми формами правдоподобия в фотографических и художественных повествовательных произведениях. В контексте первого речь пойдет о punctum'е и «третьем смысле»: последний, как будет доказано, можно считать этапом развития punctum'а, ранней попыткой Барта концептуализации этого понятия. В отношении литературных произведений будет анализироваться так называемый «эффект реальности». Фундаментально отличаясь, оба эффекта значимы для Барта тем, что они не редуцируют потенциальную многозначность произведения (как эффект реальности) или даже развивают его в сферу индивидуального аффективного переживания (punctum). В настоящей работе проводится попытка сопоставить эти эффекты в рамках понятийной системы Ролана Барта, а также определить их место в культурном контексте.

Ключевые слова: Ролан Барт, punctum, третий смысл, эффект реальности, модернизм, реализм, фотография, нарратив.

DOI: 10.55167/eccc1435bc44

---

1. Введение

В настоящей работе проводится анализ нескольких понятий Ролана Барта, связанных с особыми формами правдоподобия в фотографических и художественных повествовательных произведениях. В контексте первого речь пойдет о punctum'е и «третьем смысле»: последний, как будет доказано, можно считать этапом развития punctum'а, ранней попыткой Барта концептуализировать это понятие. В отношении литературных произведений будет анализироваться так называемый «эффект реальности».

При всех отличиях в области того, как устроены эти эффекты, они демонстрируют удивительное сходство в неподвластности интенциональному замыслу. Фактически оба эффекта значимы для Барта тем, что они не редуцируют потенциальную многозначность произведения (как эффект реальности) или даже развивают его в сферу индивидуального

аффективного переживания (punctum). При этом оказывается, что эффекты сразу в нескольких отношениях существуют на разных уровнях. Punctum — это всегда конкретная деталь, тогда как эффект реальности характеризуется тем, что целый пласт элементов повествовательного текста при определенных условиях начинает передавать реальность как общую категорию. Кроме того, условие возникновения punctum'a — это особый статус фотографии как сообщения «без кода»: снимаемый объект не подвергается трансформации, фотография достоверна. В результате punctum невозможно создать, он субъективен и либо содержится в конкретной фотографии, либо нет. В свою очередь эффект реальности — это культурно обусловленный феномен, который полноценно оформляется в литературе реализма, он вполне объективен и не требует дополнительных усилий при эксплицировании: механизм его работы прозрачен, тогда как триггером punctum'a могут выступать довольно разные сущностно детали фотографий.

2. Punctum

Понятие punctum появляется у Ролана Барта в книге «Camera lucida» и описывается как особое свойство, присущее некоторым (очень немногим) фотографиям. Термин Барт заимствует из латыни и возводит к контекстам, в котором он употребляется в значениях 'укол', 'колющая боль', а также 'маленькое отверстие', 'точка', и 'очко' (в карточной игре).

Punctum для Барта связан с очень личным восприятием фотографии, и круг метафор, которым наделяется это латинское слово, может несколько прояснить следующий экскурс. По-видимому, лексические единицы, исходно означающие 'точка', 'укол', развивают значения соответствия действительности, «попадания в точку» в разных языках, этот семантический переход типологически регулярен. Так, даже если исключить корни этимологически родственные «punct», русское «точно» 'верно, правильно', ст.-слав. *тъчьнъ* образовано от *то́чка*. Также ср. польск. badać 'исследовать' от слав. *bodǫ, *bosti 'колоть, проникать'[1].

1. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1987. Т. 4. С. 90.

Итак, punctum понимается Бартом как некая деталь фотографии, оказывающая моментальное воздействие — беспокоящее и даже болезненное:

> Punctum в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)[2].

Заметим, что четкое определение этого термина, как и научный анализ фотографии вообще, для Барта представляло значительную сложность. Именно поэтому для выделения феноменологической сущности фотографии Барт опирается на ряд конкретных фотографий, «приключающихся» конкретно для него:

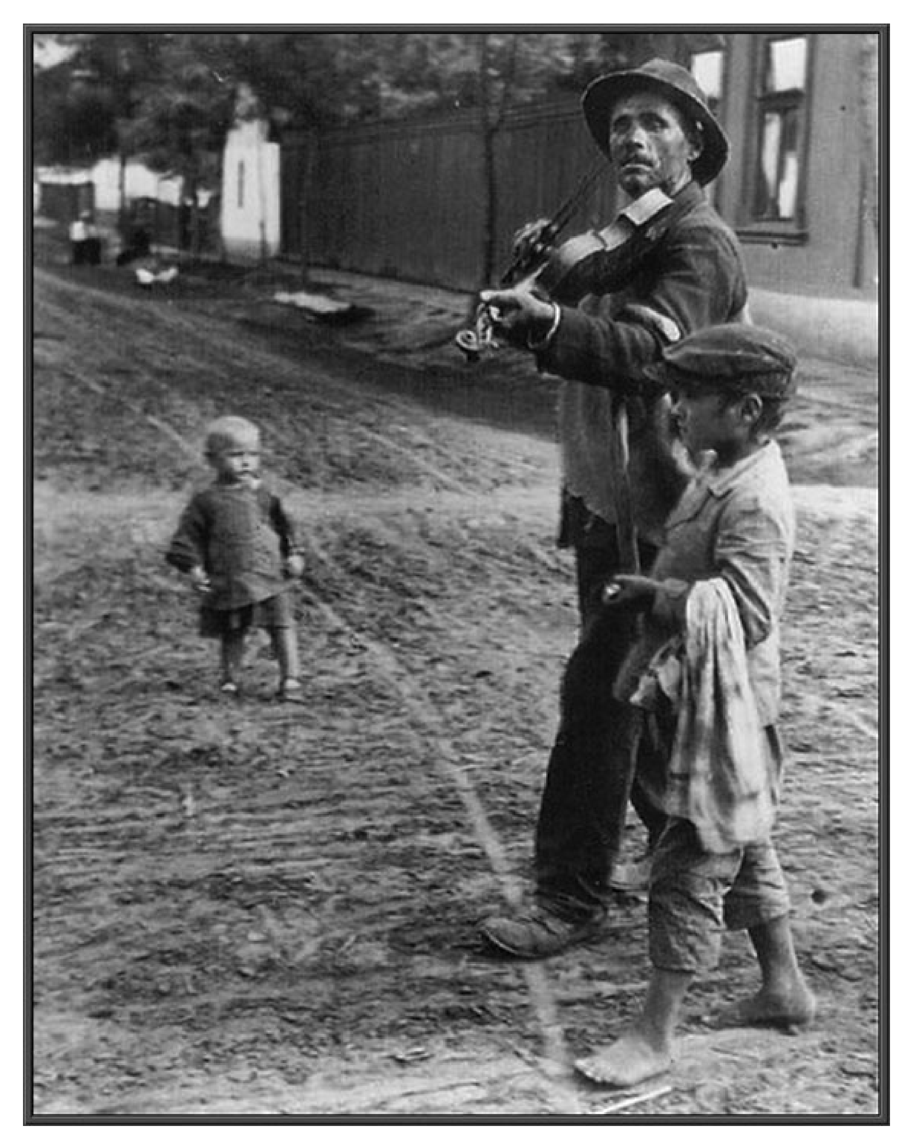
> По отношению к фотографии я был охвачен «онтологическим» желанием: мне любой ценой хотелось узнать, чем она является «в себе», благодаря какому существенному признаку выделяется из всей совокупности изображений. Это желание означало, что, несмотря на обширную информацию о техническом и практическом применении фото, вопреки его поразительной распространенности в современных обществах, в глубине души я не был уверен, что Фотография существовала, что у нее был собственный гений[3].
> Итак, я решился принять за исходный пункт моих поисков всего лишь несколько фотоснимков, относительно которых я не сомневался, что они существуют для меня. Ничего похожего на упорядоченную совокупность (corpus) — несколько тел (corps) и ничего более[4].

Punctum расширяет восприятие фотографии, делает ее одновременно личным переживанием:

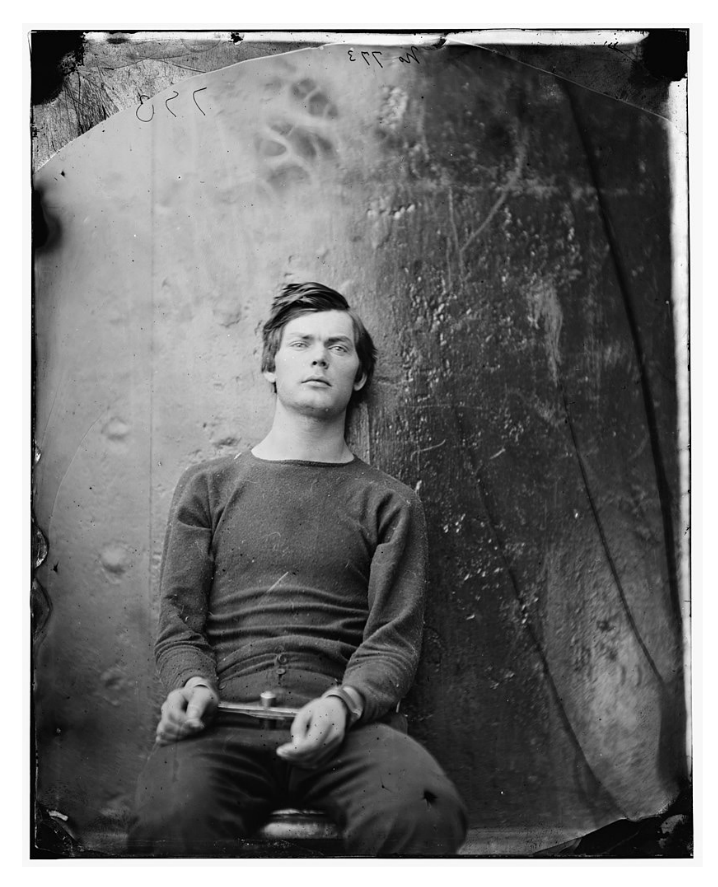
> Мне показалось, что словом, наиболее подходящим для того, чтобы (пусть предварительно) обозначить притягательность, какой обладают для меня некоторые фотографии, является слово «приключение». Одно фото во мне «приключается», другое — нет. Принцип приключения дает Фото возможность существовать для меня. И наоборот, без приключения нет и фото[5],

— а также проявлением некой экзистенциальной сущности:

2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.:Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 54.
3. Там же. С. 14.
4. Там же. С. 18.
5. Там же. С. 42.



Ил. 1. Андре Кёртеш: Баллада скрипача, Абони, Венгрия, 1921



Ил. 2. Александр Гарднер: Портрет Льюиса Пейна, 1865

> Если мои усилия болезненны и я пребываю в тоске, то иногда я все же подхожу ближе и загораюсь — в каком-то фото мне чудятся очертания истины[6].

Punctum противопоставляется понятию studium, которое Барт ассоциирует со значением ‘прилежание в чем-то, вкус к чему-то, нечто вроде общего усердия, немного суетливого, но лишенного особой остроты’. Ср, например, следующее описание:

6. Там же. С. 179.

Именно благодаря studium'у я интересуюсь многими фотоснимками — потому ли, что воспринимаю их как политические свидетельства, потому ли, что дегустирую их как добротные исторические полотна; в этих фигурах, выражениях лица, жестах, декорациях и действиях я участвую как человек культуры[7].

Поле studium'a — культурное поле, общее, тогда как punctum рассекает поверхность, «исполосовывает», «зигзагообразно прорезает»[8] studium. Studium, таким образом, — общее, культурное, наносное в каком-то смысле, хотя и неотделимое от зрительского опыта, punctum же — частное, внутреннее, с трудом поддающееся рефлексии.

Эта та концептуальная база, которую закладывает Барт в понятие punctum. Условия же его возникновения и существования раскрываются в отдельных фотографиях, которые его содержат, причем спектр этих условий оказывается весьма широк. В некоторых случаях (фотография Андре Кёртеша, ср. ил. 1) «укалывание» punctum'a возникает из-за активизации фотографией личного опыта; денотат изображения становится непосредственно доступен зрителю:

У Кёртеша есть фотография 1921 года, где представлен слепой скрипач-цыган, которого ведет за руку мальчик; я же «умственным взором», заставляющим что-то добавить к этому снимку, вижу глинобитную дорогу; фактура этой дороги вселяет в меня уверенность, что она проходит по Центральной Европе: моему восприятию доступен референт [...], всем своим телом я опознаю местечки, мимо которых проходил во время прежних путешествий по Венгрии и Румынии»[9].

В других случаях punctum обеспечивается особой темпоральностью фотографии, как в случае портрета Льюиса Пейна работы Александра Гарднера (см. ил. 2) — фотографии юноши, приговоренного к смерти и дожидающегося исполнения приговора:

Фотография прекрасна, красив и изображенный на ней юноша, подсказывает studium. Но punctum в том, что скоро ему предстоит умереть. Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось, — и с ужасом

7. Там же. С. 53.
8. Там же. С. 77.
9. Там же. С. 86.



Ил. 3. Сергей Эйзенштейн: Иван Грозный, 1958

рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть[10].

Происходит наложение времени смотрящего на время референта изображения при их несовместности, подчеркнутой смертью (хотя, вообще говоря, для Барта эта несовместность — базовое свойство фотографии, вне зависимости от того, имела место смерть или нет)[11].

3. Третий смысл

Статья «Третий смысл» 1970 года — одна из немногих, где предметом исследования Ролана Барта становится кинематограф. При этом важно отметить принципиальную двойственность кинематографа для Барта. Это, с одной стороны, предмет семиологического анализа, который в основном сводится к фотографическим кадрам, а с другой — предельно аффективный, гипнотический эффект кинозала, где акцент с киноленты смещается

10. Там же. С. 169.
11. Там же. С. 169.



Ил. 4. Сергей Эйзенштейн: Броненосец «Потемкин», 1925

на пространство и окружение. На последнем Барт концентрируется, например, в небольшой заметке, даже не статье, 1975 года «После кино».

> За исключением тех случаев — правда, все более и более частых, — когда человек идет в кинотеатр для удовлетворения определенных культурных запросов (фильм выбирается заранее, подыскивается), в кино идут от безделья, из желания убить время. Все происходит так, как будто еще в преддверии зрительного зала были созданы все классические условия для гипноза — опустошенность, безделье, незнание, чем себя занять. Не фильм погружает человека в сновидения — они начинаются еще до того, как человек становится зрителем, и происходит это бессознательно. Существует «кинематографическая ситуация», и эта ситуация пре-гипнотическая[12].

Гипнотическое воздействие кино возникает в *ситуации*, там, где зритель существует словно в двух телах — приклеенном, слитом с показываемым фильмом и «извращенным», готовым фетишизировать все выходящее за грань изображения и принадлежащее ситуации, — звук, свет, другие *тела* в зале и т. д.

12. Барт Р. После кино / Пер. М. Ямпольского // Киноведческие записки. 1995. № 28. С. 187–188.



Ил. 5. Сергей Эйзенштейн: Броненосец «Потемкин», 1925

В статье «Третий смысл» 1970 года Барт выступает как семиолог и анализирует некоторые кадры из фильмов Эйзенштейна в качестве сообщений в широком смысле, обладающих несколькими уровнями смысла. Барт выделяет три таких уровня. Первый — смысл коммуникации, который ответственен за передачу базовой нарративной структуры кадра, он содержит сведения о том, что происходит в кадре, кем являются наполняющие его персонажи и каковы их роли в сюжете. Второй — символический, естественный, полный смысл, который характеризуется, в первую очередь, «испепелением» многозначности, интенциональностью[13]. Именно здесь содержится образный язык кинематографа. Наконец, третий, открытый смысл находится за рамками простой копии референции. Ключевая характеристика, которую дает Барт третьему смыслу, — его расположенность на границе между выражением и лицедейством. В кадре с Иваном Грозным (см. ил. 3), по Барту, третий смысл содержится в острой, загнутой, словно коготь, бородке царя, стоящего с запрокинутой головой.

> Актер здесь дважды лицедействует (первый раз как участник повествования, другой раз как актер, внутри драматургии), притом одно лицедейство не разрушает другого[14].

Таким образом, достоверность художественной реальности фильма подрывается изнутри. Очень важно, однако, что подрывается только художественная реальность фильма, тогда как сюжетный статус изображаемого не меняется, персонаж фильма остается царем Иваном Грозным, не становится карикатурой на него:

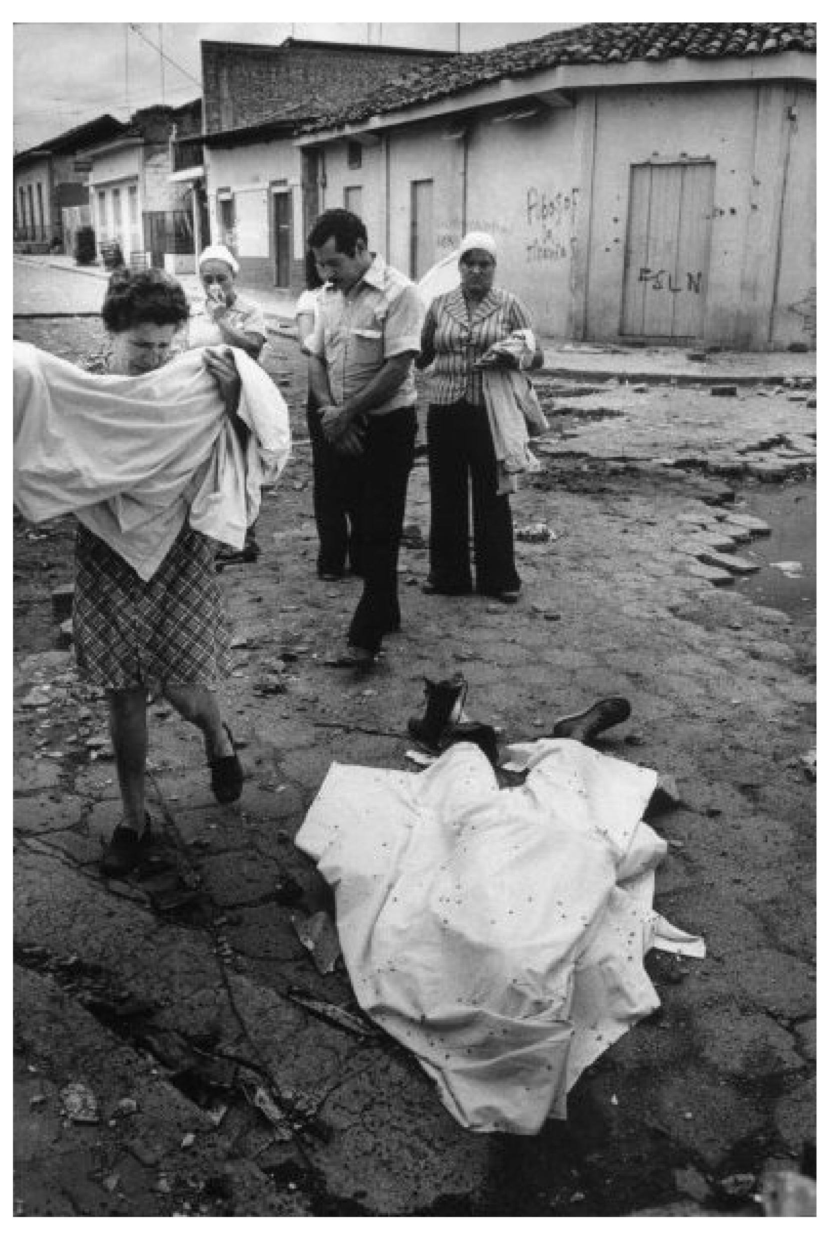
> …она [бородка] как будто намекает, что является париком, но в то же время не противоречит подлинности своего референта (историческая фигура царя)[15].

Иначе говоря, в этом «подрывании» третий смысл принципиально отличен от таких способов жанровой деконструкции исторического кинематографа, как, например, перенос повествования в другую историческую реальность — ср. «Бориса Годунова» Владимира Мирзоева. «Подрывание» третьим смыслом достоверности кино затрагивает только убеждающую

13. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна // Строение фильма. М.: Радуга, 1984. С. 179.

14. Там же. С. 180.

15. Там же. С. 180.



Ил. 6. Коэн Вессинг: Никарагуа, родители, обнаружившие труп своего ребенка, 1979

силу кино. Иначе говоря, третий смысл не отрицает смысла символического, превращая его таким образом в пародию, но он заставляет этот символический — интеллектуальный, как его называет Барт, смысл, — отступить. Анализируя кадр с женщиной из «Броненосца „Потемкина“», скорбящей на похоронах Вакуленчука (ср. ил. 4), он пишет:

> …Посмотрите на другой шиньон (у женщины на фото IX) — он противоречит поднятому кулачку, заглушает его, хотя нисколько не сказывается на символическом (интеллектуальном) значении кадра; завитушки прически придают лицу нечто овечье, делают облик женщины более трогательным (как может быть трогательной доверчивая наивность), даже чувственным[16].

В результате эти конкретные детали, содержащие третий смысл, начинают действовать как фетишистский элемент, «ничего не отрицающая насмешка над “выражением”»[17].

Вместе с тем третий смысл всегда содержится в конкретных деталях. Так, описывая кадр с плачущей старухой из «Броненосца „Потемкина“» (ср. ил. 5), Барт находит третий смысл в платке на лбу старухи:

> Я почувствовал уверенность в том, что открытый смысл существует, когда рассматривал кадр V. Меня преследовал вопрос: что в этой плачущей старухе заставляет думать об означающем? Скоро я понял, что это не выражение лица (хотя оно и отточено до совершенства) и не жест страдания (закрытые веки, напряженный рот, кулак, прижатый к груди) — все это относилось к полному значению, к «естественному смыслу» изображения, к эйзенштейновскому реализму и декоративизму. *Я чувствовал, что упорная, беспокоящая черточка (как непрошеный гость, который не желает уходить и сидит молча, хотя от него все хотели бы избавиться) должна находиться где-то у лба: платок здесь играет свою роль*[18].

4. Punctum и третий смысл

Punctum и третий смысл имеют подчас очень похожие описания у Барта. Оба эффекта содержатся в некоей детали, оба в какой-то степени нарушают нарратив произведения, хотя никогда не разрушают его: третий

16. Там же. С. 181.
17. Там же.
18. Там же. С. 179. Курсив мой.

смысл, как уже говорилось, не разрушает символический смысл произведения, punctum также никогда не противоречит тому, что фотография показывает:

> И последнее о punctum'е: будучи или нет частью какого-либо контекста, он является приложением — это то, что добавляется к фотографии и тем не менее уже в ней есть. Не я добавляю от себя дегенеративные профили двум слабоумным детям на снимке Льюиса Хайна: до меня это делает код, он занимает мое место, не позволяя мне говорить; от себя — хотя, конечно, на изображении он уже есть — я вношу воротничок, повязку[19].

Таким образом, невозможно себе представить деталь-punctum, которая, будучи замеченной, перевернет общий смысл фотографии, ее интерпретацию с ног на голову, как это, например, происходит в фильме «Фотоувеличение» Антониони, где фотография целующейся пары внезапно оказывается свидетельством преступления.

При этом, несмотря на то что деталь punctum'а действует мгновенно, ее осознание часто требует усилий, в том числе временных, и отвлечения от общих культурных смыслов фотографии:

> Меня осенило, что при всей свой непосредственности и способности наносить укол punctum мог быть вполне совместим с некоторым латентным периодом (но не с расследованием). В конечном счете — таков предельный случай, — чтобы поближе рассмотреть фото, лучше всего отвести или закрыть глаза. «Основа картины — увиденное», — сказал Кафке Янох. Кафка улыбнулся этому замечанию и ответил: «Предметы фотографируют, чтобы изгнать из сознания. Мои истории — своего рода попытка закрыть глаза». Фотография должна быть молчаливой («громогласные» фото существуют, но я их не люблю), и вопрос здесь не в «сдержанности», а в музыкальности. Абсолютная субъективность достигается только в состоянии, в усилии молчания (закрыть глаза значит дать образу возможность говорить в тишине). Фото задевает меня, если я изолирую его от обычной трепотни — «Техники», «Реальности», «Репортажа», «Искусства» и тому подобного. Ничего не говорить, закрыть глаза, дать детали в полном одиночестве дойти до аффективного пласта сознания[20].

Заметим, что именно эта временная протяженность punctum'а делает невозможным поиск этого эффекта в живом кино, и именно поэтому Барту необходимы отдельные кадры для поиска третьего смысла.

19. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 101.
20. Там же. С. 98–100.

А в случае кино добавляю ли я что-либо к образу? — Не думаю. У меня просто нет для этого времени; не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза — в противном случае, вновь их открыв, я уже не застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа; этим объясняется мой интерес к фотограммам[21].

Фактически третий смысл и punctum — это один и тот же эффект, и третий смысл — это просто этап поиска punctum'а, предпринятый на ограниченном материале. Противопоставление кино и фотографии снимается переходом Барта от собственно «кинематографического» к фотограммам, где нарратив движения кадров во времени уничтожен. Третий смысл подрывает убеждающую силу повествования в кинематографе: деталь намекает — только намекает, что все происходящее является не более чем игрой, и запускает тем самым отличное от чисто зрительского восприятие. Punctum в фотографии делает то же самое: описывая фотографию Коэна Вессинга «Никарагуа, родители, обнаружившие труп своего ребенка» (ил. 6), Барт пишет:

На другом снимке на разъезженной мостовой лежит под белой простыней труп ребенка, рядом с ним в горе стоят родственники и друзья; сцена — увы! — ничем не примечательная, но я отметил некоторые «помехи» (disturbances): одна нога трупа необута, плачущая мать несет простыню (*зачем она нужна?*), в отдалении женщина — несомненно, соседка — стоит, поднеся к носу платок[22].

Вопрос о том, зачем нужна простыня, — именно та деталь, что выдергивает смотрящего из простого созерцания произведения. Это кратковременное выдергивание, реализующееся за счет детали, — именно то, что делает третий смысл и punctum одним, по сути, эффектом.

Особенность фотографии как сообщения, которая позволяет ей потенциально содержать punctum, кроется в противоречии: «с одной стороны, „этого там нет“, с другой — „но это там действительно было“»[23]. В отличие от любого другого изображения (например, живописного), фотография обеспечивает зрителя возможностью непосредственной смычки с референтом изображения. Там, где картина всегда производит преобразование

21. Там же. С. 101–102.

22. Там же. С. 48.

23. Там же. С. 203.

того, что она изображает, определенной живописной системой, «кодом», фотография фиксирует реальность посредством химической реакции и оптической системы. Фотограф, в отличие от художника, не имеет контроля над природой процесса, который он инициирует. Иначе говоря, фотография обладает уникальной аналоговой, а не дискретной структурой. В статье «Риторика образа» 1964 года Барт анализирует рекламное изображение итальянской пасты и выделяет в нем три сообщения: сопроводительное текстовое и два визуальных — символическое или коннотативное, т. е. набор устойчивых в культуре ассоциаций, использующихся непосредственно в рекламных целях, и буквальное, денотативное. Последнее — это собственно сфотографированные реальные объекты:

> Означаемыми этого третьего сообщения служат реальные продукты, а означающими — те же самые продукты, но только сфотографированные; а коль скоро очевидно, что в аналогических изображениях отношение между обозначаемым предметом и обозначающим образом не является (в отличие от естественного языка) «произвольным», то отпадает всякая необходимость в том, чтобы представлять себе означаемое в виде психического образа предмета[24].

Таким образом, в лице фотографии человечество встречает первое в истории «сообщение без кода»[25]. В этой непосредственной смычке знака и референта кроется особая достоверность фотографии, как ее описывает Барт:

> Ноэма фотографии проста, даже банальна: «это было» не содержит никакой глубины. [...] Фотография представляет собой завершенную, нагруженную очевидность, как если бы она была пародией не на то, что представляет, а на само его существование. Образ, гласит феноменология, это небытие (néant) объекта. В Фотографии постулируется не просто отсутствие объекта, но тем же самым ходом одновременно и то, что этот объект действительно существовал и находился там, где я его вижу. В этом и состоит безумие: ведь до сего дня никакое изображение не могло уверить меня в прошлом вещи иначе, чем через систему посредствующих звеньев (relais); но с появлением Фотографии моя уверенность приобрела непосредственный характер, и никто в мире не способен меня разубедить. Фото, таким образом, становится для меня странным медиумом,

24. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с франц. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 301.

25. Там же. С. 311.

новой формой галлюцинации, ложной на уровне восприятия, истинной на уровне времени, галлюцинацией в каком-то смысле умеренной, скромной, разделяемой (с одной стороны, «этого там нет», с другой — «но это там действительно было») безумным образом, о который потерлась реальность[26].

Барт не был знаком с современной цифровой фотографией; традиция редактирования фотографий вплоть до полной подмены смысла и создания, таким образом, информационных фейков также заставляет задуматься о том, что за последние годы феноменологический статус фотографии претерпел изменения. Барт, разумеется, был знаком с возможностями таких подмен: в статье «Фотографическое сообщение» 1961 года он описывает способы создания коннотативного сообщения в фотографии, среди которых есть и такие, которые меняют денотативное сообщение, в том числе монтаж[27]. Тем не менее Барт разделял коннотативное и денотативное сообщения в рамках фотографии; «Camera lucida», по-видимому, сохраняет эту позицию. Количественная возможность изменения фотографии не приводит Барта к качественному переосмыслению ее сущности, ее ноэмы «это было».

5. Эффект реальности

Эффект реальности, описанный в одноименной статье 1968 года, возникает у Барта в контексте полемики с его собственной статьей «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (1966), где делается попытка проанализировать художественный нарратив со структуралистских позиций. Там Барт последовательно доказывал, что любой элемент повествовательного текста можно описать как структурно значимый. Некоторые элементы играют очевидную роль, связанную с продвижением сюжета, ср. так называемое чеховское ружье. Роль некоторых элементов менее очевидна, и они носит скорее вспомогательный характер: они не находятся в ряду причинно-следственных связей сюжета, но необходимы «для раскрытия сюжетного смысла», «таковы характерологические при-

26. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 202–203.

27. Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. / Пер. с франц., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 283.

знаки персонажей, информация об их отличительных чертах, об „атмосфере“ действия и т. п.».

В качестве примера таких элементов Барт рассматривает следующие:

> К примеру, мощь административной машины, стоящей за спиной Бонда, на которую указывает количество телефонных аппаратов в его кабинете, не оказывает никакого влияния на последовательность событий, в которые Бонд включился, согласившись на переговоры; она обретает смысл лишь на уровне общей типологии актантов (Бонд стоит на стороне существующего порядка)[28].

Так или иначе, даже самая малая, самая незначимая единица нарратива должна выполнять вспомогательную структурную роль. В «Эффекте реальности» Барт отказывается от этого тезиса:

> Представляется, однако, что, стремясь к исчерпывающему анализу (а какая цена методу, если он не позволяет постичь объект во всей его целостности, то есть, в данном случае, повествовательную ткань во всей ее протяженности?), стараясь отметить и включить в структуру мельчайшие детали, неделимые атомы, неуловимые переходы, мы неизбежно встретимся и с такими элементами, которые не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной[29].

Эти не сводящиеся к структуре единицы — принадлежность текстового описания. Текстовое описание, по Барту, структурно отличается от классического нарратива-повествования: описание лишено причинно-следственных связей, в нем нет более и менее важных элементов: это сумма элементов без всякой упорядоченности[30]. При этом далеко не все описания можно считать вспомогательными структурными элементами: не всегда они раскрывают особенности характеров персонажей или характеризуют действие каким-то иным способом. В качестве примера Барт приводит, например, такой элемент описания, как барометр в «Простой душе» Флобера:

28. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. / Пер. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М: Изд-во Московского университета. 1987. С. 206.

29. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 392–393.

30. Там же. С. 394.

> Этот дом, крытый черепицей, находился между проездом и переулком, выходившим к реке. Полы в доме были неровные, так что все спотыкались. Тесная прихожая отделяла кухню от «зала», где г-жа Обен проводила весь день, сидя в соломенном кресле у окна. Вдоль выкрашенной белой краской стены выстроились восемь стульев красного дерева. На стареньком фортепьяно, под *барометром*, высилась пирамида из коробок и картонок. Два гобелена с пастушками висели по бокам камина из желтого мрамора, в стиле Людовика XV. На самом видном месте находились часы, изображавшие храм Весты; во всем доме чувствовался легкий запах плесени, так как полы были ниже уровня сада[31].

Барт задается вопросом о том, все ли в повествовании значимо, и если нет, если в повествовании присутствуют незначимые элементы, то в чем тогда значение этой незначимости[32]. Ответ, по Барту, в том, что незначимые единицы начинают обозначать саму реальность:

> …стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее[33].
>
> Иными словами, само отсутствие означаемого, поглощенного референтом, становится означающим понятия «реализм»: возникает эффект реальности, основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы[34].

Иначе говоря, отсутствие особого кода (кроме собственно языкового), интерпретирующего элементы повествования в контексте их причастности к нарративу, позволяет этим элементам непосредственно отсылать к реальности. Такие элементы «говорят в конечном счете только одно: мы — реальность; они означают „реальность“ как общую категорию, а не особенные ее проявления»[35].

31. Флобер Г. Простая душа. / Пер. Е. Любимовой // Флобер Г. Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин. М., Художественная литература, 1989. С. 326. Курсив мой.
32. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 394.
33. Там же. С. 400.
34. Там же.
35. Там же.

6. Punctum и эффект реальности в интеллектуальном проекте Ролана Барта

Punctum и эффект реальности действуют по разным законам и на разном материале, но они сближаются в том отношении, что оба понятия выражают довольно схожие по внутренней структуре идеи правдоподобия в фотографии и литературе соответственно. Как правдоподобная характеризуется та система выражения смысла, то знаковое сообщение, которое предельно свободно от любой перекодировки, от любых коннотативных смыслов. Ролан Барт сравнивал языковую деятельность с законодательной, имея в виду содержащуюся в языке власть: подобно тому, как власть имеет монополию на разграничение правых и неправых, дискурс создает устойчивые языковые формы, кодифицирует и определяет категории, то есть, в итоге (для Барта) ограничивает потенциал языка:

> Языковая деятельность подобна законодательной деятельности, а язык является ее кодом. Мы не замечаем власти, таящейся в языке, потому что забываем, что язык — это средство классификации и что всякая классификация есть способ подавления: латинское слово ordo имеет два значения: «порядок» и «угроза». Как показал Якобсон, любой естественный язык определяется не столько тем, что он позволяет говорящему сказать, сколько тем, что он понуждает его сказать[36].

Власть языка реализуется на разных уровнях: как на уровне отдельных текстов, которые, попав в публичное поле, мгновенно подвергаются интерпретации, «объяснению смысла», то есть сведению материала к ряду детерминирующих факторов (исторических, культурных, социологических), так и на уровне целых дискурсов. В качестве примера последнего Барт приводит так называемые «фигуры системности» — риторические приемы, позволяющие переписать любую дискуссию в собственной понятийной системе координат и полностью нивелировать оппозиционное мнение:

> Когда, например, психоанализ заявляет, что «отрицание психоанализа есть форма психического сопротивления, которая сама подлежит ведению психоанализа», то это одна из фигур системности[37].

36. Барт Р. Лекция // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 548.
37. Барт Р. Война языков // там же. С. 538.

По Барту, любой нарратив вообще — то есть упорядоченное повествование — приводит к выделению главных смыслов, потенциальная многозначность уничтожается, и остается только застывший, мертвый материал. Происходит это посредством логической ошибки post hoc, ergo propter hoc[38], когда хронологическая последовательность превращается в логическую причинность: «то, что случается после некоторого события, начинает восприниматься как случившееся вследствие него»[39]. В результате все элементы повествования оказываются частью одной цепочки, им отказано в свободном варьировании.

Общая черта punctum'а и эффекта реальности в том, что они в ловушку этой логической ошибки не попадают. Описание, детали которого позволяют существовать эффекту реальности, существует в повествовательной ткани произведения обособленно.[40] Попытка Барта выделить эффект реальности фактически и заключается в признании того, что не все элементы повествования встроены в нарративную цепочку. Punctum, несомненно, может находиться за рамками общедоступной информации, заключенной в фотографии, в частности когда этот эффект активируется индивидуальным опытом смотрящего, как в случае с фотографией «Баллада скрипача» Кёртеша. Более того, часто punctum'у (а первому этапу его развития — третьему смыслу — всегда) свойственно обыгрывание сюжета и естественного, культурного смысла материала. Этим характерна фотография Коэна Вессинга «Никарагуа, родители, обнаружившие труп своего ребенка»: если культурное поле интерпретирует фотографию однозначно как нечто трагическое, то punctum кроется в детали: «зачем здесь простыня?». Этот вопрос не нарушает общего смысла катастрофы, но ослабляет его доминирующую силу, производит выдергивание зрителя. Именно этим характеризуется третий смысл: он находится на границе между выражением и лицедейством: это дополнительная театрализация произведения — в случае с плачущей старухой из «Броненосца "Потемкина"» низкая повязка на голове и закрытые глаза наталкивают на мысль о «шутливой» клоунской физиономии, привнося в «благородное» выражение страдания насмешливый язык:

38. После этого, значит, вследствие этого (*лат.*).

39. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. С. 207.

40. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 394.

Метафорически выражаясь, это рыба, вынутая из воды. Все эти свойства (клоунский платок, старуха, косящие глаза, рыба) для выражения пустой референтности как бы оперируют речью низкого уровня, речью довольно жалкого лицедейства. Сопоставленные с благородной скорбью естественного смысла, они вступают в диалог столь прозрачный, что пропадает «я» его интенциональности[41].

Таким образом, главная особенность — и функция — форм правдоподобия в системе Ролана Брата — это разрушение интенциональности произведения, ослабление жесткой, однозначной смысловой системы: причем как системы, умышленно создаваемой автором (скорбь Эйзенштейна), так и системы, возникающей естественным образом в повествовании: тогда ослабление затрагивает не конкретный смысл, а ряд причинно-следственных связей произведения в целом.

Эффект реальности существует исключительно за счет структуры составляющих его знаков, сами знаки не обладают особым статусом. Вообще говоря, если отступить от понятийного аппарата Ролана Барта, эффект реальности можно описать как шкалу: некоторые детали описания могут задавать условия действия и пониматься, тем самым, как вспомогательные структурные, некоторые же произвольны относительно нарратива; но их разграничение может не быть таким жестким, как это подразумевалось Бартом: могут быть более или менее структурные единицы, и соответственно — единицы, в большей или меньшей степени выражающие реальность саму по себе. Более того, отдельные детали могут иметь разный статус для разных читателей: легко представить, что некоторые элементы текстового описания повседневного быта в романе, например, Флобера, могут естественным образом задавать некоторую социальную реальность для француза, жившего на рубеже XIX и XX веков, но при этом не иметь никакого смысла для современного читателя и, таким образом, создавать для последнего эффект реальности. Так, если определенная женская прическа для француза прозрачно задает положение героини в системе моды и вкуса, то современный человек не сможет эту прическу даже самостоятельно представить.

Таким образом, эффект реальности, так или иначе, культурно зависим: Барт и сам об этом пишет: эффект реальности для него — это только

41. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. С. 180.

последняя стадия правдоподобия литературы. Описательные элементы, необходимость которых сложно объяснить с точки зрения повествования, присутствуют, вероятно, в большинстве повествовательных произведений, в том числе античных и древних, однако их характер отличается от характера таких деталей в литературе реализма. Важно помнить, что возможные функции «незначимых» элементов не ограничиваются повествовательной, такие детали часто возникают в произведении в угоду эстетике. Так, в античной литературе возник жанр экфрасиса — обособленного описания какого-то предмета, произведения искусства, выделяющегося подчеркнуто художественным стилем. Образцы этого жанра — такие, например, как фрагмент с описанием щита Ахилла в «Илиаде», структурно полностью изолированы от основной повествовательной части произведения, но содержать эффект реальности они не могут, поскольку все элементы такого описания подчиняются единой эстетической логике. Реализм не возникает, так как описание определяется не реальными объектами, а дискурсивными правилами:

> Такая традиция сохранялась на всем протяжении средних веков; в эту эпоху, как хорошо показал Курциус, описание не подчиняется никакому реалистическому заданию; мало существенна его правдивость, даже правдоподобие; львов и оливы можно с легкостью помещать в страны Севера — существенны одни лишь нормы описательного жанра[42].

До появления реалистической литературы господствовало так называемое «критическое правдоподобие» — то есть такая система создания и интерпретации произведения, в которой оно не должно противоречить ни одному из сложившихся в традиции авторитетов — вкусу, ясности и объективности (биографии автора, законам жанра, истории и т. д.).[43] Любой из принципов «старого правдоподобия» — такой, например, как классицистический принцип единства места, действия и времени, — в сущности, конвенция. Условия таких конвенций могут быть любыми, никакая из них не может быть предпочтительнее другой с точки зрения передачи смысла: они все одинаково условны. Допуск в произведение «пустых» элементов — это попытка отказаться от таких договоренностей, попытка,

42. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 395

43. Барт Р. Критика и истина // Там же. С. 323-340.

имеющая хронологические рамки и возникшая на определенном этапе развития культуры:

> Это новое правдоподобие резко отличается от старого, поскольку сущность его не в соблюдении «законов жанра», или даже в их видимости, а в стремлении нарушить трехчленную природу знака, сделать так, чтобы предмет встречался со своим выражением без посредников[44].

Punctum, в свою очередь, сам по себе внеисторичен, внекультурен — по крайней мере, на поверхностном уровне — и индивидуален. Существование punctum'а становится возможным не благодаря определенному отношению к материалу и практикам интерпретации, а благодаря аналоговой структуре фотографического изображения — «сообщения без кода». В литературе имеет место противоречие: «в целом любой повествовательный текст, сколь угодно реалистический, развивается на нереалистических путях»[45]. Повествовательный текст в любом случае обладает «дробной», дискретной структурой знаков, поэтому реальность в нем может выражаться только фрагментарно:

> ...конечно, реалистическая литература и сама является повествовательной, но лишь потому, что реализм в ней сводится к дробным, разбросанным там и сям «деталям»[46].

По сути, то, что в литературе создает эффект реальности, в фотографии присутствует изначально — на уровне технологии ее создания. Речь идет о *свойстве* реальности, которое в фотографии является ее ноэмой, а в литературе требует сложного и массивного слоя знаков. Punctum — это уже надстройка над этим эффектом, возникающая там, где определенная составляющая реальности, *деталь*, оказывается поддержана субъективно и тем самым обеспечивает зрительский аффект, приводит к личностному, выходящему за рамки культурного интереса, восприятию фотографии. Детали, содержащие punctum, при этом могут быть весьма разнообразными — и отдельными референтами изображения (дорога на фотографии Кертеша), и осознанием смерти, отсутствия в реальности референта фотографии («Портрет Льюиса Пейна» Александра Гарднера), и просто «неуместными» (вызывающими удивление) элементами.

44. Барт Р. Эффект реальности // Там же. С. 400.

45. Там же. С. 400.

46. Там же. С. 399-400.

7. Punctum и эффект реальности в культурном контексте

Выделение punctum'а и эффекта реальности — появление автора, озабоченного рефлексией над подобными эффектами, — связано с состоянием общества и культуры, возникшим в XX веке. Для этого состояния культуры характерен, в частности, особый статус искусства — уже не чего-то неповторимого, существующего здесь и сейчас, чего-то возникшего исключительной волей творца, а скорее чего-то осуществляющегося в результате особых практик. Возникает технически воспроизводимое искусство — фотография, и вследствие этого меняется общее отношение к оппозиции *подлинник — копия*. Уловив происходящие изменения, Беньямин описывал их, в частности, через понятие «ауры»[47] — того, чем произведение может обладать исключительно через уникальное бытие здесь и сейчас. Фотография как произведение лишена ауры по определению и тем самым лишена ценности, которой обладало традиционное произведение искусства. Поиск самостоятельной ценности фотографии приводит, в частности, Ролана Барта к осознанию особого феноменологического ресурса фотографии, напрямую связанного с ее изначальным статусом простого материального свидетельства о действительности.

Появление punctum'а является свидетельством того, что уникальный статус сообщения, в данном случае технология производства фотографии, позволяет ей обладать ценностью не только в качестве объекта науки или предмета практического интереса, но и в качестве переживаемого индивидуально опыта. Доступность потребителю идентичных копий произведений искусства приводит к осознанию субъективных эффектов, которые произведение может вызывать, а главное — к исследовательскому интересу по отношению к таким эффектам.

Эти рассуждения применимы и к эффекту реальности: идея о том, что элементы произведения могут означать реальность саму по себе, вообще, а не ее проявления, возможна только там, где очевидна возможность существования произведений без ауры классического искусства. В противном случае реальность может быть включена в произведение только в конкретных проявлениях: физических — в материале и уникальности

47. См.: Беньямин В. Краткая история фотографии: / Пер. с нем. и примеч. С. А. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

его использования, нематериальных — в истории существования конкретного объекта, в изменениях его местоположения, обладателя и состояния.

Другое проявление нового состояния культуры, приведшего к выделению описываемых эффектов, связано с перераспределением веса между автором и потребителем в обществе. Если раньше (в европейской культуре Нового времени), автор обладал полным авторитетом и некоторым естественным внутренним правом на произведение, то сейчас как минимум автор и потребитель могут быть изолированы друг от друга, а их отношения с произведением — пониматься как лежащие в разных плоскостях. Как максимум автор полностью исключается из схемы *произведение—читатель—автор* сразу после исполнения своей созидающей роли. Читатель и произведение оказываются наедине. Это состояние общества сам Барт радикально описал через концепцию смерти автора[48]. В менее провокативных формулировках констатировали изменение статуса автора и возможность рассматривать любой текст как самостоятельный объект и другие авторы, например Мишель Фуко[49].

В контексте интереса к «тексту» в широком смысле — как к самостоятельному объекту, потенциально обладающему неисчерпаемым смысловым потенциалом, — характерно стремление Барта выделить эффекты, лежащие за рамками жестко заданных смысловых структур. И punctum, и эффект реальности не могут быть средством осознанного создания конкретных смыслов в произведении, они оба выключены из инвентаря инструментов автора. Внеинтенциональный характер punctum'а ясен из его сугубо субъективного характера и проговаривается самим Бартом:

> Некоторые детали могли бы меня «уколоть». Если этого не происходит, то в силу того, что фотограф поместил их туда намеренно. На снимке Уильяма Кляйна «Шинохиера, борец-художник» (1961) огромных размеров голова модели не говорит мне ничего, так как я понимаю, что это ухищрение связано с необычным ракурсом. Солдаты на фоне монахинь послужили примером (в данном случае примером элементарным), на котором я пояснил, чем для меня является punctum; но когда Брюс Гилден

48. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. С. 384–391.

49. Фуко М. Что такое автор?: Выступление на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 года в Коллеж де Франс под председательством Жана Валя // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.

фотографирует монахиню рядом с трансвеститом (Новый Орлеан, 1973), намеренный, чтобы не сказать натянутый, контраст не производит на меня никакого впечатления, за исключением разве что раздражения. *Так что интересующая меня деталь не является — по меньшей мере не обязательно является — интенциональной; вероятно, и не следует, чтобы она таковой была; она пребывает в поле сфотографированной вещи как неизбежное и вместе с тем бесплатное дополнение*[50].

Характерно и противопоставление эффекта реальности тому, что Барт называл правдоподобием классической литературы, то есть укрепившимся в традиции художественным условностям. Допустив в повествование необязательные элементы, автор уже не в состоянии управлять ими: в области его контроля находится только сам факт присутствия или отсутствия таких деталей (да и то избавление от необязательного, как хорошо известно, требует больших усилий, а часто и специальной процедуры).

Эффект реальности — механизм нарушения не только и не столько авторской интенциональности, сколько вообще нарративной структуры произведения, власти языка. Это на самом деле верно и для punctum'a:

Однако с моей точки зрения, с позиции Spectator'a, деталь послана случаем безо всяких причин; открывающаяся картина ни в коей мере не «составлена» по правилам творческой логики. Фото несомненно двойственно, но эта двойственность не является движущей силой некоего «развития», как это происходит в классическом дискурсе[51].

Ролан Барт принадлежал к так называемой «новой критике», под которой понимается целый ряд авторов, работавших в руслах разных течений (экзистенциализма, структурализма, социологизма), — Ж.-П. Сартр, Г. Башляр, Л. Гольдман, Ж.-П. Вебер, Р. Жирар, Ж.-П. Ришар и т. д. Основополагающая черта этой разнородной традиции — ориентация на многозначность текста, на неисчерпаемость его смыслового потенциала, и характерно, что формы реализма и правдоподобия связаны для Барта именно с предельно зыбкими, лишенными однозначности структурами.

Vraisemblance in Roland Barthes: Punctum, third sense and effect of reality.

Denis Mochulsky

50. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. С. 89–90. Курсив мой.
51. Там же. С. 81.

Student, School of Linguistics, Higher School of Economics. denis.mochulsky@gmail.com

Abstract: The article discusses Roland Barthes's concepts associated with special forms of verisimilitude in photography and literature: the punctum and the "third meaning" in the photographic image: the "third meaning" can be considered as Barthes's early attempt to develop a theory of the punctum. In literary texts, the so-called "effect of reality" is examined. Punctum and the effect of reality are important elements of Barthes's intellectual project, as they both do not reduce the potential ambiguity of the work, while the conditions under which these effects occur are fundamentally different. The article compares them in Barthes's terminology and determines their place in the cultural context.

Keywords: Roland Barthes, punctum, third meaning, effect of reality, modernism, realism, photography, narrative.

Ребенок и детский опыт в работах Ролана Барта

Артем Серебряков
Аспирант Центра практической философии «Стасис» Европейского университета в Санкт-Петербурге. aserebryakov@eu.spb.ru. ORCID: 0000-0002-5564-0975

Аннотация: В эссе рассматривается, каким образом Ролан Барт обращался к фигуре ребёнка в своих работах, от «Мифологий» до поздних автобиографических текстов. На протяжении всего творчества Барта детство было постоянным мотивом и вопросом, который занимал его мысль. Он неоднократно соотносил игру или язык детей с измерением неопосредованного, с утопической возможностью обретения единства с миром как таковым и свободы от символического насилия идеологии. Барт также указывал на принципиальную экзистенциальную значимость детского опыта, демонстрируя, как через него структурируется более поздний опыт, например любви и письма.

Ключевые слова: Ролан Барт, детство, утопия, идеология, игра, любовь, негативность

DOI: 10.55167/dd98d30aa8ed

От текстов 1950-х годов до автобиографических книг 1970-х в произведениях Ролана Барта многократно затрагивалась тема детства. Критикуя представления о детстве, характерные для буржуазной культуры современной ему Франции, Барт в то же время обнаруживал в фигуре ребенка значительную концептуальную привлекательность. В «Лекции» 1977 года он находит методологическое сходство как своего письма, так и преподавательской деятельности с игрой ребенка, «резвящегося подле матери, то убегающего, то вновь возвращающегося к ней с каким-нибудь камешком, шнурочком и тем самым очерчивающего вокруг некоего центра спокойствия игровую территорию, внутри которой сам камешек или шнурочек значат неизмеримо меньше, нежели то рвение, с каким они приносятся в дар»[1]. В этом эссе я опишу, какое место в разных текстах Барта занимает детская фигура, и попытаюсь показать, как она соотносится с некоторыми из его ключевых концептов.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 567.

Мифология ребенка

В 50-е годы Барт посвящает теме детства несколько заметок, две из которых, «Игрушки» и «Литература в духе Мину Друэ», впоследствии войдут в сборник «Мифологии». В этих текстах разоблачается идеологическая подоплека буржуазного детства, но одновременно с тем сам образ ребенка оказывается ключом к пониманию состояния современной французской культуры. Взрослый француз «видит в ребенке своего двойника»[2], пишет Барт, и то, какие формы приобретают инвестиции желания взрослых, конституирующие детский опыт, симптоматично для самоопределения буржуазной публики в целом.

Таковы современные игрушки: из них исключается какая-либо «друговость», они лишены специфически детской незавершенности и недооформленности и представляют собой символически нагруженные образы взрослой жизни в миниатюре, буквальные репрезентации взрослости. Подобные игрушки, по сути, предназначены не для детской игры, то есть *открытой*, свободной и творческой деятельности, а для взросления и усвоения заранее предписанных, *закрытых* для интерпретации форм деятельности. В них, по Барту, находят свое некритическое отражение господствующая идеология, система разделения труда, фиксированные гендерные роли. Игрушечная индустрия производит не что иное, как взрослую Природу — представляет исторически и социально обусловленные нормы взрослости (и ее коннотации, например, французскости или мужественности) как естественные и сами собой разумеющиеся. Репрезентативная игрушка, таким образом, служит инструментом индоктринации ребенка, этого чуждого элемента, в буржуазную культуру: «Из него делают маленького хозяйственного домоседа, которому даже незачем разбираться, почему в мире взрослых происходит то-то и то-то: все причины он получает в готовом виде, его дело — пользоваться, а исследовать тут нечего»[3]. Не будучи в строгом смысле дисциплинарным, этот инструмент вместе с тем остается насильственным — это символическое насилие, осуществляемое как в отношении ребенка, так и в отношении самого вещного мира (репрезентация не просто аспект или качество «хорошей» и «полезной», по

2. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 121.
3. Там же. С. 122.

мнению взрослого, игрушки; она, как полагает этот взрослый, *обязана* быть репрезентативной).

Если в «Игрушках» критике подвергается сконструированная Природа взрослого, то в «Литературе в духе Мину Друэ» — Природа самого ребенка. Комментируя споры вокруг стихотворений парижской девочки, Барт показывает, что в основе этих дебатов лежат два взаимосвязанных мифа: о творческом гении и детском простодушии. Согласно первому, литература и искусство составляют некий отдельный уровень бытия, царство чистого языка, оторванное от профанной реальности с ее идеологией и политической ангажированностью индивидов; согласно второму, детство представляет также отдельный уровень существования — внесоциальный, естественный, освобожденный от груза культуры. Синтезированный в образе ребенка-гения, двусторонний миф о непорочности литературы и детства подкрепляет буржуазную иллюзию, ограничивающую возможности поэзии:

> ...как будто словарный состав нашего языка жестко регламентирован от природы, как будто ребенок не живет в постоянном сообщении со взрослой средой; напротив, метафоры, образы, живописные обороты записываются в актив детства как знаки чистой спонтанности, тогда как на самом деле они свидетельствуют, осознанно или нет, о тщательной отделанности и «глубине» текста, где решающую роль играет индивидуальная зрелость[4].

Независимо от того, является ли феномен Мину Друэ мистификацией, сами ее стихотворения, продолжает Барт, принадлежат к вполне конкретной и недавней традиции — интимистской поэзии с ее демонстративной и навязчивой литературностью. Стихотворный текст оказывается забит огромным количеством банальных находок-метафор, отбор которых подчинен экономической логике — метафоры служат знаками поэтичности, потребляемой читателем вместо собственно поэзии (чтение превращается в сделку: чем больше метафор по той же цене, тем лучше). Маркер гениальности также носит количественный характер: гениален тот, кто действует не по возрасту[5]. Детство поэтому оказывается «привиле-

4. Там же. С. 225.

5. Здесь можно вернуться к статье об игрушках и вспомнить, что положительным исключением в мире современной игрушки Барт назвал конструктор, поощряющий творческую и инвентивную игровую деятельность. Сегодня,

гированной областью гения»[6], а причастность к детскому — поощряемым качеством взрослого буржуа[7]; характерной чертой буржуазного общества является пролонгация детства и инфантилизация. Барт указывает также, что утверждение детства как отдельного состояния, состояния чистой невзрослости, позволяет наполнить образ детства абстрактным представлением о «некой невыразимой и непередаваемой сущности»[8], — речь, следовательно, вновь идет в первую очередь о том, каким образом сами взрослые инвестируют свое желание в образ ребенка, получая от этого удовольствие и способ самоутверждения. И удовольствие это как раз совсем не невинно — в конце заметки Барт, вновь подчеркивая аспект символического насилия в функционировании современных мифов, возвращается от текстов, написанных или приписываемых Мину Друэ, к живой и страдающей девочке, которую общество приносит в жертву «ради удобопонятности мира»[9].

Может показаться, что тезисы этих двух текстов противоположны: в одной заметке Барт критикует навязывание детям взрослых моделей и стремление как можно скорее вырастить из них хозяйственных домоседов, маленьких взрослых; а в другой Барт говорит о том, что взрослые стремятся сделать из детства некоторый культ и положительно относят-

в эпоху, когда детский игровой опыт еще более зависим от желания взрослого, конструктор также зачастую оказывается коррумпирован: он подчинен либо логике репрезентации (популярные конструкторы фирмы LEGO предполагают однозначный способ сборки по инструкции), либо тому самому мифу о ребенке-гении — абстрактный конструктор, будучи отдельным товаром или частью образовательной услуги по типу частного детского сада, рекламируется как нечто, что *делает ребенка не по годам развитым*, творчески мыслящим etc.; в рамках такой логики ребенку навязываются вполне определенные (полезные) способы игры с этой неопределенной игрушкой.

6. Барт Р. Мифологии. С. 227.

7. В статье 1958 года Барт также сравнит буржуазную театральную публику с пассивным ребенком: «…публика — это ребенок, актер для нее — субститут матери, он перемалывает пищу и подает ей в измельченном виде, а та пассивно глотает с ложечки. <…> В итоге этот разложенный актером по полочкам Расин становится непонятным, потому что накопление чрезмерно ясных деталей затемняет общий смысл» (Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014 . С. 160–161).

8. Барт Р. Мифологии. С. 227.

9. Там же. С. 231.

ся к инфантильности, в том числе в себе (плохие поэты подражают детям). Однако и унаследованный от романтизма культ детской невинности, и буржуазная расчетливость в устроении детского мира являются формами одного и того же процесса — *приручения негативности*[10].

Как и поэзия, детство в сущности представляет собой *беспорядок*: оно не отделено от взрослости, но существует посреди структур взрослого мира как *нейтральная* зона неопределенности, неоформленности, открытости. Работа мифа и идеологии подчинена упорядочиванию этого беспорядка, а главную роль в ней играет подложная имитация — имитация Природы, которая сама заранее идеологически сконструирована и выставлена перед ребенком в качестве идеального зеркала, с чьим *ограниченным* изображением тот должен соотносить себя. И когда это детство предстает взрослому в качестве ностальгического идеала, речь идет уже об обработанном, искусственно сконструированном и усмиренном детстве. Таким образом, в этих текстах представлены две стороны одного процесса идеологизации детства: в одном случае это интерсубъективный процесс, осуществляемый взрослыми по отношению к детям; во втором случае это процесс интрасубъективный, осуществляемый взрослыми по отношению к самим себе посредством мифа о ребенке. Но в обоих случаях речь идет об утверждении силами метаязыка абстрактных и строго определенных в своих границах форм жизни, которые навязываются индивидам.

Барт будет обращаться к этой проблеме и впредь; так, в «Как жить вместе» парадигматическим примером гетероритмии выступает сцена, в которой мать тянет за собой ребенка:

> Она невозмутимо идет своим шагом, в то время как ребенка трясет и качает из стороны в сторону, и он вынужден все время бежать, словно животное в поводу или погоняемая кнутом жертва садиста. Мать идет

10. В контексте бартовской мысли такую негативность справедливо будет соотнести с понятием *нейтрального*, которому был посвящен его предпоследний лекционный курс (см. Barthes R. The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977–1978). New York: Columbia University Press, 2005). Речь идет не о простом отрицании, которое лишь подпитывает и укрепляет систему в ее границах, подобно тому как вульгарное противопоставление взрослой рассудочности и детской наивности и чистоты работает на воспроизводство буржуазной культуры. Нейтральное выступает как отказ от такого заранее скомпрометированного выбора, как *отрицание отрицания*, обнаруживающее возможное по ту сторону системы. Именно этот аспект детства постоянно попадает в фокус Барта.

в своем ритме, *не подозревая, что у ребенка совсем иной ритм*. При этом — она его мать! → Власть — изощренность власти — осуществляется благодаря дисритмии, гетероритмии[11].

Насилие и власть осуществляются через однозначно заданный ритм, ребенок же, двигаясь идиоритмически, или, можно сказать, в некотором еще-не-ритме, сохраняет пока пространство свободы и неопределенности, а потому его тело вынуждено подвергаться ритмическому упорядочиванию. В целом, именно этот аспект неопределенности будет чаще всего возникать в обращениях Барта к фигуре ребенка, и особенно примечательно — в его теории любви.

Ребенок/влюбленный

В отличие, например, от Мориса Мерло-Понти, Барт не занимался вопросами детской психологии или педагогики специально, и главным источником его интуиций, касавшихся этой сферы, был психоанализ. Наибольший интерес в этой связи представляют два психоаналитических сюжета: фрейдовская теория фетишизма и концепция переходного объекта Винникотта. В обоих случаях речь также идет о неопределенности, а вернее — об отказе от однозначного выбора, т. е. попытке в ситуации неопределенности удержаться: фетиш оказывается субститутом материнского фаллоса в момент, когда ребенок обнаруживает, что в действительности фаллоса у матери нет; сходную роль переходный объект играет в отношении материнской груди, которая в реальности перестает быть доступна младенцу. Регрессия к этой детской ситуации удержания лиминальной позиции еще-не-наступления утраты играет важнейшую роль в бартовских «Фрагментах речи влюбленного».

На протяжении книги Барт настойчиво соотносит фигуры влюбленного и ребенка[12]: «…мечтательный ребенок (лунатик) — не игрок;

11. Барт Р. Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 54–55. Курсив мой.

12. Эту аналогию можно встретить и в некоторых статьях 1970-х годов, например в эссе «О чтении»: «Тем самым лишний раз подтверждается, что читающий субъект — это субъект, всецело сместившийся в регистр Воображаемого; для него вся экономика удовольствия состоит в том, чтобы лелеять свое дуальное отношение с книгой (то есть с Образом), замыкаясь с нею наедине, припадая к ней, *утыкаясь в нее носом*, если можно так сказать, подобно тому как ребенок припада-

точно так же закрыт для игры и я»[13]; «…словно родители шизофреника, как утверждается, постоянно провоцируют или усугубляют безумие своего ребенка мелкими приставаниями, так и другой пытается *свести меня с ума*»[14]; «…каждый услышавший мою внутреннюю речь мог бы только воскликнуть, будто о капризном ребенке: *но, в конце концов, чего же он хочет*?»[15]; «…я со знанием дела подчиняюсь муштре, благодаря которой в раннем детстве мне привили привычку разлучаться с матерью — что не переставало, однако, быть изначально мучительным (чтобы не сказать доводящим до безумия)»[16]. Как видно, безумец выступает еще одним аналогом влюблённого[17] — но если настоящее безумие находится по ту сторону опыта любви и обозначает предел, к которому регрессия влюбленного стремится, то здесь речь идет о разыгрываемом, метафорическом безумии; особенность этого безумия, продолжает Барт, не в деперсонализации, а как раз наоборот — в переживании неизбежности становления субъектом[18], иными словами: в неизбежном взрослении, в обреченности на выход из лиминального состояния и утрату детского шанса быть другим (это можно прочесть двояко: быть тем же, что и любимая мать; быть пока еще свободным от обреченности оказаться встроенным в мир взрослых структур).

Но состояние влюбленности — это не просто уподобление ребенку и повторение ситуации детской неопределенности в отношении любимого объекта; фетишистская структура отказа от выбора, резонанса между двумя позициями, диалектически повторяется на более высоком уровне — влюбленный сам раздваивается, оказываясь тем, кто не способен выбрать

ет к матери, а Влюбленный прикован к любимому лицу» (Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 495).

13. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. С. 102.

14. Там же. С. 126.

15. Там же. С. 287.

16. Там же. С. 315.

17. Эти фигуры в западной культуре традиционно соотносятся: можно вспомнить, например, гоббсовскую триаду «идиот — ребенок — сумасшедший» как исключенных из общественного договора.

18. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. С. 98.

между детскостью и взрослостью[19]. Такова, например, логика любовного объятия как колебания между детской негой и взрослой страстью:

> И тем не менее, среди этих детских объятий неотвратимо проявляется генитальное; оно пресекает рассеянную чувственность этих инцестуозных объятий; запускается логика желания, возвращается желание-владеть, на ребенке надпечатывается взрослый. Я тогда — сразу два субъекта: я хочу и материнства, и генитальности[20].

Точно так же описывается и разлука с любимым:

> Речь Разлуки — текст с двумя идеограммами: воздетые руки Желания и протянутые руки Нужды. Я колеблюсь, болтаюсь как маятник между фаллическим образом воздетых рук и младенческим образом протянутых рук[21].

Ситуация влюбленного, обреченного на регрессию и одновременно на переживание принципиальной неполноты, неокончательности этой регрессии, могла бы показаться исключительно пассивным страданием-наслаждением, патологией, от которой естественно желать полного избавления. Барт, однако, демонстрирует, что, кроме патологического элемента, в состоянии влюблённости есть и сверхценный активный элемент — в нем субъекту открывается призрачный доступ к истине языка, к неопосредованной речи, обнаруживаемой даже, казалось бы, в банальном и пошлом любовном признании. В этот момент фигура ребенка возникает снова — именно детская речь служит прообразом речи любовной:

> У *я-люблю-тебя* нет языковых применений. Это слово в той же степени, что и слово ребенка, не подпадает ни под какое социальное принуждение <…>. Некоторым образом — вопиющий парадокс языка — сказать *я-люблю-тебя* все равно что считать, будто нет никакого театра речи, и это слово всегда *истинно* (у него нет другого референта, кроме самого его изречения: это перформатив)[22].

Барт неоднократно обращался к этой особенности детской речи, к возможности совпадения речевого жеста и его объекта. Одно из таких обращений можно найти в рассуждениях о хокку в «Империи знаков»: хок-

19. Вернее будет сказать, что влюбленный и есть этот незаживающий разрыв, рассечение посреди единой истории становления.

20. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. С. 224.

21. Там же. С. 318.

22. Там же. С. 410–411.

ку, пишет Барт, «воспроизводит указательный жест маленького ребенка, который на что угодно показывает пальцем (хокку не привязано к субъекту), говоря: *это!* таким непосредственным движением (то есть лишенным всякой опосредованности: знанием, именованием, обладанием), что указание выявляет тщетность какой бы то ни было классификации объектов»[23]. Другой пример можно найти в эссе «Гул языка», где Барт описывает, как гул, или *утопическое измерение* языка, явленность языка как такового, не отягощенного навязанным смыслом, открывается ему во время просмотра фильма Антониони о Китае:

> …на деревенской улице, прислонившись к стене, дети громко читают вслух, все вместе и не обращая внимания друг на друга, каждый свою книгу. Получался самый настоящий гул, как от исправно работающей машины; смысл был для меня вдвойне непостижим — по незнанию китайского языка и из-за того, что читающие заглушали друг друга; и, однако же, я, словно в галлюцинации (настолько ярко воспринимались все нюансы этой сцены), слышал здесь музыку, человеческое дыхание, сосредоточенность, усердие — одним словом, нечто целенаправленное. Как! Неужели достаточно заговорить всем вместе, чтобы возник гул языка — столь редкостный, проникнутый наслаждением эффект, о котором шла речь? Нет, конечно; нужно, чтобы в звучащей сцене присутствовала эротика (в самом широком смысле слова), чтобы в ней ощущался порыв, или открытие чего-то нового, или просто проходила аккомпанементом взволнованность; все это и читалось на лицах китайских ребятишек[24].

Говоря о связи детского и утопического, следует вернуться к «Мифологиям», в которых содержатся рассуждения о «языке лесоруба», или языке-действии, где между словом и его объектом нет никаких символических или ценностных опосредований — ничего, кроме собственно деятельного взаимодействия с материей мира; в таком языке слово подчинено выражению практического аспекта работы с конкретным материалом — слово есть орудие дела-дерева вместо того, чтобы использовать само дерево как свое орудие[25]. Детский языковой опыт также предстает как опыт непосредственного единения с миром, *общий для каждого* и *каждым утраченный* — не трансцендентная проективная утопия, а затрагивающее

23. Барт Р. Империя знаков. М.: Праксис, 2004. С. 108.
24. Барт Р. Избранные работы. С. 544.
25. Барт Р. Мифологии. С. 308–309.

всех нас утопическое измерение повседневности[26]. Рассмотренный выше текст об игрушках из «Мифологий» также заканчивается одой именно *деревянным* игрушкам, позволяющим ребенку сохранять неопосредованную связь с материальностью мира: «...это материал уютный и поэтичный, переживаемый ребенком как продолжение контакта с деревьями, столом или полом <...>. Из дерева получаются сущностно полные вещи, вещи на все времена»[27].

В «Как жить вместе», противопоставляя западному подходу к сексуальности восточный, не основанный на насилии, кастрации и погоне за оргазмом, Барт выскажется об утопическом характере детства уже с максимальной прямотой: «Оргазм — не Высшее благо: глубинная идея перверсивной сексуальности, а значит, приближение к утопическому опыту: не-вытеснению (ребенок — абсолютно утопический образ для человечества, живущего во власти вытеснения)»[28]. Опять же, речь идет об утопии как потерянном рае, утопии как общем для всех, но в то же время предельно личном опыте — она была бы достижима, если бы не произошло насильственное встраивание субъекта в символический порядок; но одновременно с этим, поскольку младенческая сексуальность и детская речь были необходимым условием встраивания в этот порядок, каждый остается причастным к этому утопическому измерению, к этому опыту подлинного единства с миром, но сохраняет его лишь в форме забытого воспоминания. Тема памяти и таинственной притягательности именно детского опыта получает наибольшее развитие в автобиографических работах Барта.

26. В данном случае я не затрагиваю характерное для позднего Барта различение утопии и атопии. Вполне возможно, что прилагательное «атопический» подойдет для описания этого опыта даже лучше — он не ожидает нас впереди как некая точка, к которой мы должны прийти; напротив, этот опыт распределен в нашей нынешней повседневности, но не замечается нами, ускользает от внимания.

27. Там же. С. 123.

28. Барт Р. Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. С. 152.

Тайна детского образа

Книга «Ролан Барт о Ролане Барте» начинается с коллекции фотографических образов, отсылающих к раннему опыту Барта. Он признается, что «нечто смутное»[29] чарует его в этих снимках:

> В прошлом меня больше всего чарует мое детство; только его созерцание не заставляет меня сожалеть об ушедшем времени. Ибо в нем я нахожу не невозвратимость, а неподатливость — то, что и до сих пор иногда еще при мне; в своем детском теле я явственно прочитываю свою темную изнанку: скуку, уязвимость, склонность приходить в отчаяние (к счастью, по многим поводам), внутреннюю взволнованность, которой, на беду, недостает внешнего выражения[30].

В детском опыте проявляется то, что *остается* при субъекте, обращение к этому опыту сопряжено одновременно с констатацией разрыва («это больше не я») и узнаванием («а все-таки это имеет отношение ко мне»): «…я переживаю какую-то беспокоящую знакомость — вижу расщепленность субъекта (именно то, о чем он ничего не может сказать). Отсюда следует, что детские и юношеские фотографии одновременно очень нескромны (в них выставлено для чтения мое внутреннее тело) и очень скрытны (в них говорится не обо «мне»)»[31].

Может показаться, что Барт поддался той буржуазной романтизации детства, которую прежде разоблачал, — он тоже говорит о чем-то смутном, неопределенном, но в то же время сущностном, что обнаруживается в обращении к собственному детству. Разница, однако, довольно существенна: бартовское обращение не носит характер ностальгического самоудовлетворения, причастность к детству не утешает его, а напротив, ранит, точнее, открывает уже имеющуюся, конституирующую его рану. Детский опыт *универсален* в том смысле, что необходимо проживается каждым, но он *не унифицирован* в том смысле, в каком образ ребенка и правильного детства конструируется буржуазной культурой. И потому в фотографии, связанной с нашим детским опытом, мы не просто наблюдаем совокупность знаков, служащих фактами прошлого (про которое мы только *знаем*, что оно относится к нам), но и переживаем не схватываемое

29. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ad Marginem; Сталкер, 2002. С. 9.
30. Там же. С. 30.
31. Там же. С. 10.

фактичностью *болезненное чувство* — не studium, но punctum делает этот снимок все-таки нашим.

Начиная, по меньшей мере, с Просвещения в западной культуре была выстроена четкая ценностная иерархия, в которой разум, данность субъекта «для себя», стоит выше дорефлексивного «в себе». Данность «для себя» — определяющая черта сформировавшегося, повзрослевшего индивида (без нее, пользуясь кантовской формулировкой, невозможен выход из состояния несовершеннолетия). Однако достижение этой данности сопряжено с тем, что данность «в себе» оказывается на изнаночной стороне, доступ к ней теперь всегда опосредован рефлексией и символизацией. Более того, без сохранения доступа к этому «в себе» рефлексия замыкается, становится тавтологичной, и от нее остается лишь рассудочная идентичность, мнимое тождество себя и своего образа. По Барту, обращение к детскому опыту как раз и позволяет заглянуть за лицевую сторону субъективности. Причем возможность эта простирается дальше личной истории — она дает шанс увидеть «в себе» любимого другого. Барт описывает это на примере детской фотографии его матери в Зимнем Саду:

> …фото похоже на кого угодно, только не на того, кто на нем изображен. Сходство отсылает к идентичности субъекта, а это вещь малоценная, из области гражданского и даже уголовного права; в ней субъект задается «в качестве самого себя», тогда как мне нужен субъект «как он есть в себе». Сходство оставляет меня скептичным и неудовлетворенным (перед современными фото моей матери я испытываю жестокое разочарование, в то время как единственное фото, которое принесло мне *всплеск истины*, — это фото потерянное, отдаленное, на котором она не похожа на себя, фото ребенка, которого я не знал)[32].

То, что через эту фотографию Барт открывает в своей матери, оказывается чем-то немотивированным: не унаследованная от родителей доброта, которая, однако, и «сформировала ее существо сразу же и навсегда»[33]. Эта экзистенциальная основополагающая черта, которая обеспечивает совпадение детского и взрослого в субъекте, близка по своему смыслу сартровскому понятию проекта — тому аутентичному способу действования, с помощью которого Dasein каждый раз определяет себя

32. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 182. Курсив мой.

33. Там же. С. 121.

как таковое. Для Барта фото в Зимнем Саду позволяет определить мать через эту доброту — как ту, что всегда действовала по-доброму; это и становится для него ее подлинным образом.

Для самого Барта таким проектом было «письмо» — переосмыслявшееся им и определившее всю его исследовательскую карьеру, оно, благодаря переживанию, связанному с детским фото матери, вновь утвердило себя в качестве дела его жизни (дела в ожидании «тотальной, не подверженной диалектике смерти»[34]). В книге «Ролан Барт о Ролане Барте» он сравнивает письмо с люфтом, описывает его в той же маятниковой логике, что была применима к влюбленности: как резонанс между истерией и воображаемым, между стремлениями быть и не быть желанным. Барт фиксирует нарушение прежнего баланса: «…чем больше я ориентируюсь на произведение, тем больше я погружаюсь в письмо; приближаюсь к его невыносимой глубине <…>. Именно в этой точке соприкосновения письма и произведения мне и открывается суровая правда: *я больше не ребенок*», — но незамедлительно, следующим же предложением Барт подрывает эту окончательность («Или же я открываю при этом аскезу наслаждения?»[35]). До достижения финала, смерти, окончательная утрата себя-ребенка остается лишь мнимой, а вместе с этим сохраняются как утопический опыт неопосредованного единства с миром и другими, так и боль от невозможности этого опыта, заставляющая субъекта продолжать утверждать себя через поиск способа эту невозможность преодолеть, нейтрализовав действие системы опосредований и хотя бы на время ускользнув из-под ее гнета.

Child and childhood in Roland Barthes' works

Artem Serebryakov
Postgraduate student, Stasis center for practical philosophy, European University in Saint-Petersburg. aserebryakov@eu.spb.ru. ORCID: 0000-0002-5564-0975

Abstract: This essay explores the ways Roland Barthes approached the figure of a child in his writings, from "Mythologies" to late autobiographical works. Throughout his career childhood appears to be a constant motive and a topic of Barthes's reflection. He frequently associated children's play or language with the dimension of immediacy, a utopian possibility of unity with the world as such and freedom from the symbolic violence of ideology. Barthes

34. Там же. С. 127.
35. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. С. 154–155.

also acknowledged a crucial existential importance of childhood experience, showing how it structures later experiences such as love and writing.

Keywords: Roland Barthes, childhood, utopia, ideology, play, love, negativity

Дискурсивные практики «Сада, Фурье, Лойолы»: между утопией и закрепощением

Ксения Вихрова
Преподаватель, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени Штиглица. r2654256@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4175-8005

Аннотация: В статье анализируется текст Ролана Барта «Сад, Фурье, Лойола» сквозь призму изучения специфических дискурсивных практик, используемых тремя авторами-«логотетами», основателями новых языков. Изобретенные языки противостоят «энкратическому» языку и либерально-буржуазному дискурсу и могут быть отнесены к категории «акратических». Антагонистическая языковая перспектива служит основой радикальной демократии и одновременно поддерживается ею.

Ключевые слова: Ролан Барт, дискурсивные практики, логотеты, радикальная демократия.

DOI: 10.55167/a308457d68ac

Сознание соотносится с опытом «через посредство какого-то конкретного языка, организующего понимание опыта»[1]. В книге «Сад, Фурье, Лойола»[2] 1971 года Ролан Барт предпринимает попытку реконструировать дискурсивные практики трех фигур — писателя Донасьена-Альфонса-Франсуа де Сада, социолога и социалиста Шарля Фурье и основателя ордена иезуитов Игнатия де Лойолы. Проклятый писатель, великий утопист и святой иезуит — или, по ироничному выражению Филипа Тоди, «негодяй, безумец и меланхолик»[3] — рассматриваются как основатели новых нелингвистических языков — логотеты (или логофеты). Анализ логотетической

1. Stedman Jones G. Languages of Class: Studies in English Working Class History, 1832–1982. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 101.
2. Важно отметить, что, хотя Барт изначально публиковал посвященные языкотворцам эссе по отдельности, они сразу задумывались как компоненты единой книги.
3. Thody P. Roland Barthes. A Conservative Estimate. London: Palgrave Macmillan UK, 1977. P. 127.

деятельности осуществляется на основе биографий и биографем[4], которые оказываются тесно переплетены и связаны телесно-текстовым удовольствием с дискурсивными мирами.

«При переходе от Сада к Фурье выпадает садизм, при переходе от Лойолы к Саду — общение с Богом»[5] — в остальном, как подчеркивает Барт, письмо логотетов принципиально идентично. Оно основано на одинаковом наборе практик: это разделение (рассечение, раскраивание), точный подсчет вычлененных элементов и их классификация; практика создания образа посредством подражания; построение единой — эротической, социальной, фантазматической — системы.

Системно сходное письмо отражает процесс складывания искусственных языков, который отчасти проходит по модели образования естественного языка. В логотетической деятельности Сад, Фурье, Лойола используют одни и те же операции, первая из которых самоизоляция. Она образует пустое пространство, требующееся для возникновения нового языка и отделяющее его от уже существующих языков. Так, либертены Сада могут предаваться своей деятельности только в неприступных местах (замках, монастырях) и совершают путешествия лишь для того, чтобы впоследствии запереться; человеческие фаланги Фурье обитают в специально обустроенных фаланстерах, а сам утопист критикует цензуру господствующего дискурса и тем самым символически с ним порывает; для создания нового языка, позволяющего задавать вопросы Богу и декодировать его ответы, Лойола требует уединения, тишины и неяркого света.

Вторая операция заключается в артикуляции четко выраженных языковых знаков, которые определяются практикой разделения. Сад рассекает наслаждение в синтаксической манере на позы, фигуры, эпизоды, сеансы; Фурье разделяет людей на 1620 фиксированных типов по их страстям, маниям, которые обладают способностью сочетаться, но не смешиваться; Лойола последовательно раскраивает человеческое тело пятью чувствами, а повествование о Христе — театральными мистериями. Выделенные знаки воспроизводятся в соответствии с определенными правилами «сборки» языка, и объем творения заполняется синтаксисом, композицией. Сложение разделенных элементов восстанавливает целостность

4. Согласно Барту, это определяет их как «некоторые привязанности, модуляции, отличительные черты».

5. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. М.: Праксис, 2007. С. 9.

языковой системы. В результате не остается ничего несказанного и ничего, о чем нельзя было бы говорить. Удовольствие, счастье и коммуникация попадают в зависимость от негибкого порядка, функционирующего в системе новых языков. Ригидные правила комбинаторики, установленные логотетами, не оставляют читателю свободы.

Третья операция состоит в упорядочении схематичных последовательностей элементарных знаков в ритуале. Крупные знаковые последовательности подчиняются уже не синтаксическому, а метрическому порядку. Этот высший порядок имеет свою регулирующую, но не регламентирующую (т. е. лишенную субъектности) инстанцию, «постановщика»[6]: у Сада это либертен, руководящий ходом оргии; у Фурье — патрон или матрона; у Лойолы — настоятель или настоятельница монастыря. В результате ритуал оказывается порядком, который представляет собой форму планирования для удовольствия, счастья или для беседы с Богом и вне которого ничего нет.

Наконец, операция театрализации отличает бартовских логотетов от авторов систем — философов и ученых — в трансдискурсивной позиции[7]. Театрализация лишает язык границ. Логотеты заменяют стиль письма, определяемый как «форма» в оппозиции к «содержанию», его объемом. Их письмо воспроизводит структуру означающих, при которой основание языка оказывается неуловимым, а стиль теряет значение: «система распадается в систематику, роман — в романность, молитва — в фантазматику: Сад — уже не эротик, Фурье — не утопист, а Лойола — не святой; в каждом из них остается лишь сценограф, упорядочиватель структуры»[8].

Именно письмо помогает объединить Сада, Фурье, Лойолу, и, как отмечает Барт, в этом объединении с его стороны нет ни малейшей намеренной провокации или произвола. Его критический метод состоит в том, чтобы избавиться в анализе от социального контекста и идеологического основания. Бартовский дискурсивный анализ противопоставляется прочтению на уровне смысла, которое редуцирует текст до «реалистической»

6. Проводя параллели с грамматикой, Барт сравнивает «постановщика» с морфемой.

7. Согласно авторскому определению Мишеля Фуко, этот тип дискурсивности наделен генеративным потенциалом и прецедентно основывает соответствующую традицию дискурсивных практик.

8. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. С. 13.

референции. Чтение ради смысла затемняет роль языка: он утрачивает двустороннюю функциональность в дихотомии «формы» и «содержания», становится чем-то незначительным — инструментом, декорацией для выражения серьезных движений духа, ментального опыта. При этом буржуазная идеология предоставляет литературе изолированную, контролируемую территорию, иерархически противостоящую другим социальным сферам. В подобной «инструментальной» оптике тексты логотетов выглядят нелитературными и «убогими»[9].

Барт подчеркивает, что письмо Сада, Фурье, Лойолы выходит за пределы декоративности (поэтому его нельзя категоризировать в установленных терминах стиля как красивое или неизящное) и аксиологической системы «реалистического» восприятия. Так, начиная анализ с Сада, Барт отмечает, что конвенциональное моральное осуждение, базирующееся на законе изображающей и подражающей литературы реализма, инициируется при чтении текстов на уровне референции. Однако Сад выбирает не категорию референции, а дискурс: либертенов от их жертв отличает возможность произносить речи и рассуждать. Эта прерогатива отождествляется с воображением, способностью оперировать кодами фигур по аналогии с кодами фраз. Наборы перечисляемых физических поз в конечном счете гарантируют духовную стимуляцию, и чем больше речемыслительных усилий прилагают либертены, тем больше они наслаждаются сладострастием. Эротика Сада появляется лишь во время рассуждения и философствования о преступлении, измерения его членораздельным языком, поскольку наслаждение гарантируется только после мысленного определения удовольствия. Преступление существует пропорционально количеству инвестированного в него языка. Следовательно, садизм оказывается только «грубым содержанием» текста Сада.

Конвенциональное буржуазное отношение к «утомительным» с литературной точки зрения «Духовным упражнениям» Лойолы и а(нти)логичным перечислительным нагромождениям Фурье цензурирует означающее, контрриторику логотетов. Бартовский анализ их текстов высвечивает первичность письма, его недекоративную, неинструментальную сущность. Отталкиваясь от господствующего дискурса и исключая его, Фурье и Лойола вырабатывают языковые шифры для обретения счастья и вопрошания божественной инстанции. Обе процедуры — как и в случае

9. Там же. С. 54.

с Садом — отождествляются с завершенным, физически и символически организованным пространством, которое упорядочивает ввод и использование определенных элементов системной комбинаторики. Конечная цель достигается декларациями и измеряется ими же, дискурсы логотетов не отсылают к реальности и ни к чему не сводимы. Сад, Фурье, Лойола оказываются «заперты» в пределах письма.

Предельно дистанцируя Сада, Фурье, Лойолу от традиционных опасных ассоциаций — перверсивности, фанатизма, несбыточности, Барт «отключает» фокус морали: он исследует только их языки. В анализе тексты логотетов лишаются стимула в виде гарантирующих их движений духа — зла, социализма, веры. Тем самым Барт осуществляет попытку сместить, но не отменить социальную ответственность текста.

Одновременно фокус его анализа смещается с ответственности автора как фигуры, внесшей определенный вклад в свое время, историю, класс, на место и роль чтения и удовольствия от текста. Прояснение места чтения становится важным у Барта в контексте критики буржуазной идеологии, вернее, того, с какой позиции, из какого места ведется эта критика: пространство ли это не-дискурса («не будем же говорить и писать, будем сражаться»[10], или пространство контрдискурса («будем говорить против классовой культуры»[11]. В последнем случае актуализируются те зоны, те аналитические рассуждения и фигуры, фрагменты культуры, из которых этот контрдискурс состоит.

Против идеологии, по мнению Барта, нельзя вести «невинные речи»: в сегодняшней ситуации выход за пределы буржуазной идеологии невозможен, язык замкнут в ней. Единственной возможной реакцией остается лишь символическая кража: для сопротивления идеологии Барт предлагает оторвать старый текст от культуры, стереть социологическое, историческое или субъективное многообразие определений, мнений, проекций.

Операцию кражи производили и сами Сад, Фурье, Лойола в отношении знаков культуры и языка. Выступая в качестве не писателей, а изобретателей, логотеты выбирали сторону оппозиции ко всему, что уже было сделано: они возводили сомнение в абсолютную степень и говорили о том, о чем до них еще не рассуждали. В этом заключался способ борьбы против цензуры, опирающейся не на запрет, а на доксу, вынуждающей говорить

10. Там же. С. 18.

11. Там же.

в соответствии с установленным расхожим мнением. Прагматическая сторона логотетической деятельности состоит не в разрушении доксы, а в желании сбить с толку, «оторвать» объект и слово от устоявшейся интерпретации. Изобретатели языков осуществляют символическую кражу элементов господствующего буржуазного дискурса с последующим «переворачиванием» и извращением их значения. Так, садическое удовольствие, референциально относящееся к сфере телесности, материальному, оказывается целиком обусловлено процессом порождения высказываний, идеальным; любой феномен объективной действительности у Фурье наделяется внутрисистемным «отражением» в виде контрфеномена[12]; ради «империализма образа» Лойола апеллирует к зрению в противовес домодерновой традиции возвышать слух как чувство, наиболее ассоциированное с духовным миром. Барт противопоставляет подобные дискурсивные изобретения, искажения кода провокациям и видит в них истинно революционные акты.

Таким образом, особенность логотетов заключается в том, что они стали авторами не только своих произведений, но и возможности и правил формирования других текстов как в тех дискурсивных плоскостях, которые были ими изобретены и разработаны, так и в принципиально иных, еще не существующих измерениях. Сад, Фурье, Лойола определили неограниченную возможность дискурсов.

Разделяя языки на энкратические и акратические, Барт определяет первые как развивающиеся и складывающиеся в поле власти, а вторые — как появляющиеся вне власти и часто выступающие против нее. Языки Сада, Фурье, Лойолы обрели характерные черты и сложились вне доминантной властной инстанции, следовательно, они могут быть категоризированы как акратические. Они противостоят, в терминах Барта, расплывчатому и нечеткому, противоречивому «языку массовой культуры и быта», «расхожих мнений», который маскируется под естественный природный язык. Акратические языки логотетов «обособлены от доксы» и парадок-

12. Например, жираф, бесполезное для человека животное и, следовательно, «нулевая степень» в зоологической символике Фурье, обретает отражение в «контржирафе» — северном олене, от которого предполагается «получать всяческие услуги». Аналогично Сад в рамках либертенской морали требует — в числе прочего — антистриптиза, преследуя не буржуазную лицемерную стыдливость, а разврат.

сальны, часто дистанцированы от властных инстанций[13], не создают иллюзию дискурсивной натурализации. Напротив, они отчетливо принадлежат зонам концептуальных систем, поскольку в них с очевидностью явлены рефлексивные компоненты. Языки Сада, Фурье, Лойолы открыто демонстрируют творческий характер своего возникновения и способность к процессу самостоятельного движения и порождения смысла. Вместе с тем принципиально последовательная внутренняя регламентация (разделение, упорядочивание, комбинаторное соединение) делает невозможным вторжение некоего другого языка извне[14]: протоколы, вводимые логотетами, герметично изолируют их дискурсивные миры, в которых все уже сказано и определено.

Само по себе языковое движение не означает «войну языков», но приводит к ней в сочетании с конфликтной общественной ситуацией, когда социальные и дискурсивные различия осмысляются в модусе враждебности. Столкновение языковых систем, подразумевающее прерывание коммуникации между субъектами, но не фактическую войну, разворачивается в рамках «либерального использования языка». Противостояние дискурсов снимается в области письма, которое характеризуется процессуальностью и, следовательно, допускает смешение языков. В области письма «может быть открыто признан фиктивный характер самых серьезных, даже самых агрессивных видов речи»[15], а потому письмо «абсолютно свободно». Смешение разных дискурсов в письме сообщает знанию гетерологичность и многомерность.

Вмешательство текста в социальное измеряется не популярностью у читателей и верностью социально-экономических референций, а насилием, которое выводит его за рамки сложившихся общественно-философских законов. Существование языка определено топикой[16]: он всегда исходит из определенной области, и потому всякий язык — «воинствующий топос». Новые языки Сада, Фурье, Лойолы, не лишенные властной интен-

13. Однако это не означает отсутствие имманентного властного импульса и потенциала в системе акратического дискурса.

14. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола. С. 67.

15. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.М.: Прогресс, 1989. С. 539.

16. Stillar G. Discerning the discerning traveller // Social Semiotics. 1991, vol. 1, no. 2. P. 112.

ции, оказываются некоммуникативными и упорядочивающими и противостоят энкратическому языку. Антагонистические позиции в языковом противостоянии тесно связаны с режимом радикальной демократии[17]: она не только учитывает и признает все различия, но и непосредственно зависит от них, что отличает ее от либеральной демократии и соответствующего репрессивного либерального дискурса, подавляющего, по мнению Барта, различие мнений и взглядов на мир разных социальных групп, поддерживая политическое «большинство».

Discourse Practices in 'Sade, Fourier, Loyola': Between Utopia and Suppression

Kseniya Vikhrova
Graduate Assistant, St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. r2654256@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4175-8005

Absract: The article interprets the text of *Sade, Fourier, Loyola* by Roland Barthes through his analysis of specific discourse practices used by the three authors, or 'logothetes', i.e. the founders of languages. The invented languages oppose the 'encratic' language and liberal bourgeois discourse and can be categorized as 'acratic'. The antagonistic perspective of the languages serves as a foundation of radical democracy and simultaneously is supported by it.

Keywords: Roland Barthes, discourse practices, logothetes, radical democracy.

17. По определению дискурсивной теории гегемонии Лакло — Муфф, при создании которой авторы во многом опирались на работы Барта.

Пространство идеального общества Ролана Барта (по «Мифологиям» и «Империи знаков»)

Анастасия Муратова
Выпускница бакалавриата, департамент филологии НИУ ВШЭ (СПб.). anastasiyamyr15@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются идеальные знаковые системы по Ролану Барту, принципы их функционирования и положение субъекта в этих системах. Затем само представление Барта об идеальных знаковых системах рассматривается с точки зрения семиологии — как вторичный знак-миф.

Ключевые слова: Ролан Барт, идеальное общество, знаковые системы, миф.

DOI: 10.55167/75d5e6c651c3

Что такое идеальное общество и в каком пространстве оно располагается

В работе «Империя знаков» Ролан Барт описывает свое путешествие в Японию. В ходе поездки происходит знакомство с японской культурой, но не для глубокого ее изучения. Японская культура постоянно противопоставляется западной, при этом лучшее понимание последней не достигается за счет остранения.

Вместо этого Барт как бы создает на основании увиденного такое пространство, в котором существовала бы некая «невероятная символическая система». Это не просто пространство между Востоком и Западом, и даже не пространство их синтеза, но такое, в котором одна культура (культура Востока) дается как воспринятая и понятая представителем культуры другой (европейской). В результате получается совершенно новая культура, не похожая ни на первую, ни на вторую. Барт пишет об этом в первой главе книги:

Восток мне безразличен, он лишь *поставляет*[1] мне набор черт, которые в этой придуманной игре позволяют мне «лелеять» идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей[2].

Стоит уточнить, что система, о которой идет речь, — это совокупность знаковых систем. Вся в целом идея создания идеальной символической системы изложена Бартом в предложенной им метафоре «незнакомого языка»:

Мечта: знать иностранный (странный) язык и вместе с тем не понимать его: замечать его отличие, которое не возмещалось бы никакой поверхностной социальностью языка, его общеупотребительностью; знать положительно преломляющиеся в этом новом языке невозможности нашего языка; <…> создать наше «реальное» по законам иного монтажа, иного синтаксиса (2004. С. 15).

Другими словами, это некая альтернативная система, в которой западное сознание функционировало бы в не свойственных ему парадигмах.

Далее Барт пишет:

Я мог бы также, не претендуя на то, чтобы отобразить или проанализировать нечто реальное <…> выявить где-то в мире (где-то там) определенное количество черт <…> и из этих черт свободно выстроить систему. И эту систему я назову: Япония[3].

Итак, для создания идеальной системы требуются два условия: она должна где-то размещаться и из чего-то состоять. Состоит она из этого самого набора черт, которые Барт черпает в японской культуре. Но, как будет видно далее, эти черты не даются в чистом виде — они лишь представляют основу для последующей обработки и «европейской» интерпретации. Заявлена эта система изначально как существующая в пространстве инобытия, «где-то там», поэтому размещается лишь в сознании Барта в качестве идеи, не находя реализации в материальном мире.

Теперь представляется необходимым объяснить связь идеальных знаковых систем и идеального общества. Дело в том, что для Барта общество характеризуется знаковыми системами, которыми оно пользуется.

1. Здесь и далее курсив мой. —*А. М.*

2. Барт Р. Империя знаков / Пер. с франц. Я. Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. С. 9. (Далее ссылки в тексте с указанием года издания и страницы.)

3. Барт Р. Мифологии / Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 9.

Так, в «Мифологиях» он показывает, что если представители общества пользуются знаками, выработанными буржуазной идеологией, то такое общество может быть определено как буржуазное (хотя его представители могут относиться к разным классам) (2008. С. 302).

Итак, под идеальным обществом далее будет пониматься то, которое пользуется идеальными знаковыми системами. Далее следует объяснить, каким критериям эти системы должны соответствовать.

Слова «свобода» и «пустота», а также их производные и синонимы в «Империи знаков» постоянно сопровождают упоминания Востока. К Западу же применяются их антонимы — «наполненность», «избыток». Запад, как говорит Барт, «наводняет всякую вещь смыслом, подобно авторитарной религии» (2004. С. 90). Знаковые системы Японии, таким образом, превосходят западные в понимании Барта именно своей ненаполненностью.

Далее предлагается рассмотреть, как и в чем именно проявляется смысловая разреженность Японии и как она контрастирует с западной, европейской наводненностью смыслами.

Положение субъекта

Японские знаковые системы предстают такими, в которых стирается грань между внешним и внутренним и где субъект не играет главенствующую роль:

> Так, например, широкое распространение в японском языке функциональных суффиксов и сложность энклитик предполагают, что субъект проявляется в высказывании через предупреждения, повторы, замедления и настаивания, конечная масса которых *превращает субъекта в огромную пустую оболочку речи*, а не в то *наполненное ядро, которое извне и свыше направляет нашу речь* таким образом, что то, что нам представляется избытком субъективности (ведь говорят же, что японский язык выражает ощущения, а не констатирует факты), является, напротив, *способом растворения, истекания субъекта в раздробленном, прерывистом, растолченном до пустоты языке* (Там же. С. 14).

Выходит, что субъект в японском языке занимает то же место в коммуникации и находится на том же уровне, что и знаки, передаваемые ими смыслы. Он оказывается где-то в их общей массе как невидимый элемент среди остальных элементов коммуникации. И поскольку эти элементы теперь не концентрируются вокруг субъекта, как в магнитном поле, они

движутся свободно, независимо от него. Соответственно, система, которую они составляют, функционирует иначе — децентрализованно.

Децентрализованность знаковых систем

Чтобы более детально рассмотреть работу децентрализованных знаковых систем, можно обратиться еще к одной такой системе, освобожденной от власти субъекта, — театру Бунраку. Это кукольный театр, где одной куклой управляют два-три человека, не скрытые за ширмой, но также фигурирующие на сцене: два помощника одеты в черное, их лица покрыты тканью; один из них в перчатках, но с голыми локтями.

> Сбоку на эстраде располагаются музыканты и чтецы; их задача — выражать текст (подобно тому, как выжимают сок из фруктов). <…> Таким образом, в Бунраку осуществляются три различных уровня письма, которые считываются одновременно в трех составляющих спектакля: марионетка, манипулятор, озвучивающий: действие свершенное, свершаемое и вокальное (Там же. С. 66).

Интересно, что субъектность в театре устранена, или скорее даже предупреждена, на каждом уровне: марионетка не обладает ей, поскольку она представлена как объект, движимый кукловодами, которые находятся на сцене, а не за ширмой, что акцентирует отсутствие централизации на марионетке; но движение лишь осуществляется кукловодами, а не исходит от них — именно поэтому их лица скрыты под тканью (что показывает отсутствие их значимости как собственно субъектов); а чтецы лишь воспроизводят повествование, никак не вмешиваясь в него. Важно, что само присутствие чтецов работает на эффект отсутствия субъекта: «Голос не устраняется (что означало бы ввести цензуру, а тем самым и указать на его значимость), но отводится в сторону (чтецы занимают боковую часть сцены)» (Там же).

Противопоставляя Бунраку западному театру, Барт объясняет действие децентрализованной системы. Поскольку элементы театра не концентрируются вокруг субъекта, они, хотя и существуют и действуют одновременно в рамках представления, делают его открыто дискретным, а не целостным. Барт писал:

> …основанием нашего театрального искусства является не столько иллюзия реальности, сколько иллюзия целостности: начиная с греческой хорейи вплоть до буржуазной оперы мы мыслим лирическое искусство

как одновременность нескольких выражений (игры, пения, мимики), имеющих единое неделимое основание (Там же).

Бунраку же эти составляющие разводит, ни одно из них не зависит от другого, хотя все они одновременны. Таким образом, Барт показывает систему, в которой пустота не маскируется и не переполняется субъектом, где «внутреннее не определяет внешнее» (Там же. С. 80).

Предупреждение наслоения смыслов

Как уже сказано выше, децентрализованные знаковые системы лишены субъекта и целостности, значит, они лишены какой-либо иерархии между элементами: эти элементы существуют все вместе и сами по себе. И поскольку не-сосредоточенность элементов на центре-субъекте обеспечивает разреженность и позволяет элементам двигаться в любом порядке, эти элементы становятся дискретными и не образуют прочных связей друг с другом. И ввиду отсутствия этих дополнительных связей между элементами отсутствуют и дополнительные смыслы, которые бы сопутствовали этим связям. Иными словами, в разреженных системах отсутствуют условия для появления коннотаций.

Такая важная черта идеальной знаковой системы, как предупреждение образования новых смыслов (свойственного западным знаковым системам), очень ярко и подробно описывается Бартом в разделе о хокку.

Барт дает собственное понимание хокку и сравнивает его с ребенком, который в своей простоте и наивности *дает* вещь, вместо того чтобы ее описывать или рассуждать о ней:

Старая заводь.
В нее прыгает лягушка.
О! шум воды
(Там же. С. 91).

Это хокку, как вспышка, дает сознанию читателя сцену прыжка лягушки в заводь, сопровождающегося всплеском воды. При этом, как и на примере японского театра, общая картина представлена тремя дискретными элементами, каждый из которых дан отдельно (в том числе буквально — отдельными предложениями).

Хокку делает то же, что и западная поэзия, о которой Барт рассуждает в «Мифологиях»: оно доходит до вещей сквозь слова о них (2008. С. 294). Однако если поэзия делает это через реконструкцию языка (приемы остра-

нения и т. д.), то хокку — через достижение его предела. Хокку дает вещь таким образом, что достигает момента, «когда язык прерывается» (2004. С. 94). Когда этот предел достигается, хокку дает лишь тот смысл, который оно дает, не позволяя ему трансформироваться или продолжиться, оно «стремится к достижению гладкого языка, где ничего не оседает на накладывающихся друг на друга пластах смысла» (Там же. С. 92). Это сохранение гладкости можно понимать как сохранение одноуровневости, когда никакой дополнительный смысл не может вытечь из другого или настроиться над ним. Иными словами, хокку не позволяет появиться коннотации как нарушающей гладкость надстройке. Так, по Барту, недопущение вторичной мысли (или даже предпосылки к ней) путем обрывания разрывает то, что он называет «дурной бесконечностью языка» (Там же. С. 96).

Еще раз вспоминая, что Барт не углубляется в познание Японии, а лишь смотрит на нее глазами европейца, можно понять: он просто дает свою оценку тому, о чем пишет. И хокку преподносится им как доброжелательный освободитель: «хокку — это не свобода, а Освобождение — именно выход из заключения западных смыслов» (Там же. С. 79).

Итак, идеальные знаковые системы освобождены от субъектности, что обеспечивает их децентрализацию, свободное движение смыслов и предотвращение наложения смыслов друг на друга, которое приводило бы к образованию смыслов новых. Это системы, свободные от всего, от чего освободился Барт, попав в чужую страну без знания языка.

Идеальное общество как бартовский миф

Поиск Бартом идеального общества, как уже говорилось выше, — это поиск альтернативы, способа доказать, что западные знаковые системы не единственно возможные, что они имеют пределы, за которые можно выйти. Барт пытается уйти от избытка смыслов, за счет которого происходит их искажение и наслоение друг на друга. Однако сам принцип, по которому его идеальная семиотическая система конструируется, напоминает принцип формирования новых смыслов путем «отрастания» от старых в буржуазном обществе.

Этот принцип есть принцип формирования социальных мифов. Имеет смысл прояснить само понятие мифа у Барта. Миф — это вторичная семиотическая система, соотношение означаемого и означающего, где в роли означающего выступает другой знак. Этот первичный знак берется

за основу, но его означаемое устраняется и в результате остается лишь означающее, как полая форма, и заполняется новым смыслом. И поскольку миф использует знаковую систему в своих целях, он всегда осуществляет ее похищение: «…от мифа не может укрыться ничто, свою вторичную схему он способен развернуть, отправляясь от какого угодно смысла» (2008. С. 292).

Итак, Барт описывает японскую культуру, язык, быт — как открыто означивающие. Можно сказать, что для него это общество денотативное, лишенное коннотаций (дополнительных, наслаивающихся смыслов), общество, где постулируется пустота. Где пустота ничем не прикрыта, она существует изначально, в отличие от пустоты означающего в буржуазном мифе, которая является промежуточным этапом между его опустошением и заполнением новым смыслом. В условиях такой изначальной пустоты денотации прерываются, не давая возможность вырасти коннотациям.

Однако эта культура воспринимается так именно иностранцем, т. е. как культура-объект, описываемая метаязыком — французским языком и с точки зрения западной культуры. Барт практически в буквальном смысле осуществляет похищение языка: он описывает японский язык, культуру именно в том виде, в каком он с ними познакомился. Он не берет в расчет тысячелетнюю историю и трансформации, в результате которых эти знаковые системы сложились (эти процессы были бы означаемыми, а непосредственно языковые и культурные особенности, с которыми встретился Барт, — означающими). Вместо этого он берет их как полые, как означающие без означаемых и подвергает своей «европейской» обработке. Он рассуждает о них именно в их отношении к Европе: как к освобождающим от смыслов и от субъекта, предлагающим иную парадигматику. Идеальна, таким образом, не Япония, а пространство, где француз чувствует дистанцию с Францией (и Европой в целом), но все еще остается французом.

Получается, Барт создает трехэтажную семиотическую конструкцию. На первом ее уровне находятся знаковые системы Японии. Когда Барт описывает их (причем описывает как знаковые системы Японии «где-то там», т.е. «опустошает», не беря в расчет их, возможно, глубокие и даже переполненные смыслы), они становятся означаемым второго уровня. Тогда их означающим на этом втором уровне является бартовский метаязык, сочетание же означаемого и означающего — это рассказ об империи идеальных знаковых систем. Третьим уровнем является коннотация, чье означаемое — «не-европейскость» — вытекает из означающего второго

уровня (метаязыка, описывающего в японских знаковых системах «пустоту», «не-наводненность смыслом» и т.д.).

Тогда выходит, что бартовская грёза об идеальном обществе (или об империи идеальных знаковых систем), имея на месте означаемого знак с опустошенным означаемым, является не просто грёзой, но мифом, причем мифом не двух-, а трехуровневым (где добавляется опустошенный нижний уровень).

Тем не менее у бартовской грёзы как мифа есть одно «но». С самого начала Барт обозначает роль Востока как поставщика смыслов и указывает, что они являются лишь основой для символической системы, о которой он грезит. Этот факт отличает мифическое общество Барта от разоблачаемых им мифов. Ведь он сразу говорит о невозможности существования такого общества и о его существовании лишь как идеи. Соответственно он лишает миф его главной функции — сокрытия.

Вывод

Итак, на основании вышесказанного можно определить пространство идеального общества. Это пространство «где-то там»; идеальное общество не просто утопично, оно а-топично. Такой атопос обязательно подразумевает некую дистанцию — дистанцию иностранца и посещаемой им страны, преодолеваемую географически, но существующую на уровне знаковом. И размещает он в себе новую знаковую систему, образуемую в сознании субъекта: в нашем случае француз Барт отдаляется от Франции, оставаясь французом. Знаковая система, которой пользуется идеальное общество, — это глобальная знаковая система, состоящая из знаковых систем Востока и встроенная в предлагаемую ими парадигму. Под восточной парадигмой понимается лишение центра в лице субъекта, а потому лишение ядра, придающего целостность, обеспечение в результате этого дискретности и освобождения от дополнительных смыслов. Но создается эта знаковая система носителем европейского сознания и потому всегда отсылает к системам европейским, хотя (или вследствие того) пытается их преодолеть.

The space of an ideal society by Roland Barthes (according to “Mythologies” and “Empire of Signs”)

Anastasia Muratova
HSE St. Petersburg, Bachelor of Philology. anastasiyamyr15@gmail.com

Abstract: The article discusses ideal sign systems according to Roland Barthes, the principles of their functioning and the position of the subject in these systems. Then this Barthes’ idea of ideal sign systems is considered from the point of view of semiology – as a secondary sign-myth.

Keywords: Roland Barthes, ideal society, sign systems, myth.

Язык в ожидании Годо: Барт о пьесе Беккета

Маргарита Черкашина
Преподаватель Французского коллежа МГУ им. М. В. Ломоносова, преподаватель ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. ma4cher@gmail.com. ORCHID ID: 0000-0002-1081-381X.

Аннотация: В своей рецензии на пьесу Беккета «В ожидании Годо» от 10 июня 1954 г., всего полтора года после ее довольно скандальной премьеры в Париже, Барт отмечает, что сам язык пьесы стал восприниматься публикой, вдруг понявшей ее комизм, как доступный. Статья рассматривает эту короткую рецензию под названием «Повзрослевший „Годо“» в контексте других работ Барта, посвященных визуальным искусствам («Третий смысл», «S/Z», «Camera Lucida»), а также короткометражки самого Беккета «Фильм» (1964) и статьи Стефана Малларме «Импрессионисты и Эдуард Мане» (1876), ставя задачу понять, как связан тот языковой феномен, о котором Барт пишет в отношении пьесы Беккета, с методом «урезания» изображения, характерным для модернистской живописи.

Ключевые слова: Ролан Барт, «В ожидании Годо», язык Беккета, «третий смысл», Малларме об импрессионизме.

DOI: 10.55167/46fbd1630d19

В своей статье «Повзрослевший „Годо“», посвященной постановке пьесы Беккета и вышедшей 10 июня 1954 года в еженедельнике *France Observateur*, Ролан Барт пишет о том, что пьеса, ранее принятая как сугубо интеллектуальная, наконец оценена и принята самой широкой публикой: «С социологической точки зрения, „Годо“ больше не является авангардной пьесой»[1]. Здесь Барт, очевидно, имеет в виду выходку пары десятков неплохо организованных зрителей на премьерных показах пьесы в постановке Роже Блена в начале января 1953 года в парижском театре «Вавилон» (Théâtre de Babylone), одновременно начавших свистеть во время монолога Лаки, и тот факт, что в течение месяца после премьеры ежедневная газета *Le Monde*, с ее тиражом более двухсот тысяч экземпляров, получила гневное письмо от «возмущенного представителя общественности» по поводу вызывающе

1. Барт Р. Повзрослевший «Годо» // Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 43.

«высоколобого» спектакля, словно намеренно издевающегося над «простой публикой»[2].

«Превращение» пьесы в демократичную по смыслу и понятную всем Барт приписывает изменившемуся восприятию публики, с одной стороны (преимущественно молодежная, «разношерстная публика переделала ее до основания»[3]), а с другой, *языку* самой пьесы. Тому самому языку, который одни исследователи именуют «языком мифа»[4], а другие — «ропотом в грязи»[5].

Парадокс не только в том, что это был, разумеется, все тот же текст Беккета, но и в том, что ко времени написания статьи с премьерной постановки пьесы не прошло и полутора лет, хотя, как пишет Барт, увидели ее за это время около ста тысяч зрителей. За это небольшое время, как он утверждает, «пьеса стала комической»:

> Теперь «Годо» пробуждает открытый смех. Актеры пошли вслед за зрительской реакцией и сумели закрепить смеховые моменты; теперь игра объединяет их с публикой, она стала прямой, без неуместной здесь стыдливой недоговоренности[6].

И хотя Барт уверяет, что «„Годо“ не покинула ни его интеллектуальная строгость, ни сила горькой насмешки»[7] и потому «порода» пьесы, «неуступчивой, нелицеприятной»[8] и даже «беспощадной»[9], в новых успешных постановках уцелела, он отмечает и усиление лиризма и того «состояния

2. Справедливости ради стоит признать, что такова была реакция не только «простой» публики. Арман Салакру в рецензии на пьесу приводит подслушанную им на премьере ремарку оставшегося неназванным «известного драматурга»: «Подумать только, я истязаю свои мозги, чтобы родился сюжет! А этот малый даже не пощекотал поверхность своего серого вещества». См.: Casebook on “Waiting for Godot”. N. Y.: Grove press, 1967. P. 15.

3. Барт Р. Повзрослевший «Годо» . С. 43.

4. States B. O. The shape of paradox: An essay on *Waiting for Godot*. Berkeley: University of California Press, 1978.

5. Jackobsen J., Mueller W. R. The Testament of Samuel Beckett. N. Y.: Hill and Wang, 1964.

6. Барт Р. Повзрослевший «Годо» . С. 44.

7. Там же.

8. Там же.

9. Там же. С. 45.

очевидности, которое просто обязано утвердиться в театре»[10]. Как следует из слов Барта, именно благодаря большей «ясности и интенсивности»[11] в более поздних постановках публика вошла во вкус «открытого размышления»[12] шекспировского масштаба, содержавшегося в тексте пьесы изначально, и воспринимает отныне только *язык* пьесы.

О языке Беккета Барт пишет: «Думаю, есть в нем некая жесткая и совершенная буквальность, которая может напомнить свойства кинематографического языка»[13]. Языка, как следует понимать, более демократичного, в том числе благодаря своей ориентации на более демократичный способ восприятия — визуальный, воздействующий и на восприятие текста:

> Широкой публике интересен «Годо» в той мере, в какой она приучена к схожей манере в киноязыке, где смысл выводится на поверхность, способна ухватить подвижность этой поверхности и найти в ней мгновенную и остаточную полноту смысла[14].

Отметим, что сходное с комедийными эпизодами в кино своего рода маниакальное мысленное кадрирование Барт видит и в работе писателя-реалиста, когда в главе «Живопись как модель» своей работы 1970 года о новелле «Сарразин» рассуждает о методе Бальзака, находя в таком «безостановочном движении» кодов сходство с театральной сценой, но сравнивая эффект с кинематографическим:

> Всякое литературное описание предполагает определенный взгляд. Создается впечатление, что, приступая к описанию, повествователь усаживается у окна, причем не столько для того, чтобы лучше видеть, сколько затем, чтобы сама оконная рама упорядочила то, что он видит: зрелище создается проемом. Таким образом, описать нечто значит прежде всего водрузить пустую раму — которую писатель-реалист повсюду носит с собой (и которая для него важнее, чем даже мольберт) — перед некоей совокупностью или континуумом предметов, остающихся неподвласт-

10. Там же. С. 44.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же. С. 45.
14. Там же.

ными слову без этой поистине маниакальной операции (заставляющей вспомнить о комедийных эпизодах в кино)...[15]

Что любопытно, в этой же главе «S/Z» Барт ссылается на Стефана Малларме, чье имя с образом писателя-реалиста, казалось бы, соотносимо с трудом. Происходит это в контексте провозглашаемой Бартом концепции «разнообразия текстов», приходящей на смену идее разнообразия искусств. По его мнению, именно театр станет моделью нового пространства для взаимодействия искусств и пересмотра их традиционной иерархии:

> В наше время изобразительные коды разваливаются до основания, уступая место некоему множественному пространству, моделью которого служит уже отнюдь не живопись («полотно»), но скорее театр («сценическая площадка»), о чем возвещал (или, по крайней мере, мечтал) Малларме[16].

Чтобы яснее понимать связь бартовской «рамы», необходимой «реалисту», и того типа изобразительности, о которой идет речь, необходимо учитывать статью самого Малларме о Мане[17], вышедшую 30 сентября 1876 года в лондонском периодическом издании *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*. В числе прочего Малларме пишет в этой статье о новом взгляде, характеризующем живопись импрессионизма, сопоставляя этот взгляд с того типа перспективой, которую используют популярные у импрессионистов (на волне тогдашней моды на «японизм» в искусстве) расхожие гравюры Хокусая и Хиросигэ, вообще говоря, сами являющиеся специфическим демократичным продуктом «культурного экспорта» XIX века, поставляемым японцами в Европу, а отнюдь не исконным национальным творчеством (см. илл. 1).

Утверждая, что, вслед за манерностью и стилем, Мане в своих морских пейзажах, где линия воды поднята до границы верхнего края холста, отвергает и саму композицию как таковую в пользу «натуральной перспективы» японцев, Малларме акцентирует внимание на том, что эта новая манера «урезания» (cutting down) картины сводится к изображению того, что обнимается руками и охватывается единым взглядом (which is embraced at one glance of a scene framed in by the hands).

15. Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 72.
16. Там же. С. 73.
17. URL: https://artpoursociologie.files.wordpress.com/2019/03/mallarmemanet.pdf.



Илл. 1. Утагава Хиросигэ. 27-й из 36 видов залива Футами (источник: Wikipedia)

В этой статье Малларме, в сущности, настаивает на том, что такой взгляд на изображаемое не только более современен, но и более демократичен, поскольку эта его физиологичность, даже «варваризация» (perspective almost conforming to the exotic usage of barbarians) отказывается от диктата интеллигибельного, теоретического знания об изображаемом, которое



Илл. 2. Эдуард Мане. На берегу (1873) (источник: Wikipedia)

как раз и определяет «достоверность» (пресловутый реализм) изображения в глазах зрителя: он с трудом верит теперь, что это изображение есть мираж чего-то реального (half believes he sees the mirage of some natural scene) (см. илл. 2).

Впоследствии Мишель Фуко, продолжая эту мысль Малларме, будет говорить о специфическом приеме «обрезки» изображения у Мане краем холста, фактически об умышленной декоративности такой обрезки, устраняющей иллюзию трехмерности полотна, которая пестовалась живописью со времен Кватроченто[18].

Возвращаясь к статье о пьесе Беккета, язык которой Барт сравнивает с кинематографическом, отметим, что его свойства он описывает в выражениях, весьма сходных с рассмотренными выше рассуждениями Малларме о демократичности взгляда Мане: «А язык „Годо“оставляет все аллегории за порогом театра, этого языка достаточно, с избытком хватает, чтобы не оставлять никакого места символическому толкованию»[19]. Мы можем понять это как утверждение, что язык пьесы намеренно «обрезает» возможные отсылки к каким-либо смыслам, известным культуре.

18. Фуко М. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль, 2011.

19. Барт Р. Повзрослевший «Годо» . С. 45.



Илл. 3. Кадры из кинофильма «Броненосец „Потемкин“», использованные Бартом в его работе «Третий смысл» (источник: https://syg.ma/@vogler/kino-trietiegho-smysla)

В более поздних исследовательских заметках Барта 1970 года к фотограммам Эйзенштейна, вышедших под заголовком «Третий смысл», неожиданно находится еще одна перекличка с этой мыслью. За информативным и символическим уровнями смысл кадров кинофильмов «Броненосец „Потемкин“» и «Иван Грозный» Барт видит еще один: «...он как будто разворачивается вне культуры, знания, информации, с точки зрения аналитической в нем есть что-то обескураживающее»[20].

Ассоциация Барта с такими кадрами — «рыба, вынутая из воды». Они «для выражения пустой референтности как бы оперируют речью низкого уровня, речью довольно жалкого лицедейства»[21] (см. илл. 3–5).

В сущности, то, что в применении к фильмам Эйзенштейна Барт называет «третьим смыслом», — это и есть та самая неартикулируемая субъективная рефлексия по поводу произведения искусства, не связанная с культурным уровнем (studium), «которая открывает поле значений»[22] и тем самым делает его бесконечным, как в случае с фотографическим punctum'ом: то, что нельзя отрефлексировать и проговорить, то, что «как стрела, вылетает со сцены и пронзает меня»[23], как пишет он в книге «Camera Lucida» (1980).

Напрашивается предположение, что сам текст Беккета Барт считает обладающим тем же свойством, относя его к чисто визуальным (более демократичным) видам искусства. О «третьем смысле» он пишет, словно продолжая тему заново открытого молодой публикой комизма пьесы Беккета:

> Именно потому, что он открывается в бесконечность речи, он может казаться ограниченным по сравнению с аналитической мыслью. Он принадлежит породе словесных игр, буффонад, бессмысленных трюков, он безразличен к моральным и эстетическим категориям тривиального, пустого, искусственного, подражательного, он пребывает в области карнавального[24].

В самом деле, диалоги пьесы буквально напичканы готовыми речевыми формулами, фразеологизмами и поговорками вроде «Гиблое дело»,

20. Барт Р. Третий смысл // Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 64.

21. Там же. С. 71.

22. Там же. С. 64.

23. Барт Р. Camera Lucida. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 39.

24. Барт Р. Третий смысл . С. 64.





Илл. 4-5. Кадры из кинофильма «Иван Грозный», использованные Бартом в его работе «Третий смысл» (источник: https://www.kino-teatr.ru/)

«Может, не все еще потеряно», «Тебе надо было быть поэтом», «Все дело в темпераменте», «Себя не переделаешь», «Плохо дело», «Нам не привыкать», «Долго раздумье — недолог ответ», «Хоть мы не робкого десятка», «Твою руку!», «Приди в мои объятия», «У каждого свой крест», «Надо нам самым решительным образом повернуться лицом к природе», «Привычка — великий утешитель» и т. п. Эти формулы словно отвечают друг другу поверх голов персонажей, которые их произносят, и ведут диалог, не порождающий какой-либо смысл, но уводящий от него.

Все это превращает диалоги Беккета в своего рода матч мемов, сверстанных из готовых форм и остающихся как бы самопорожденными, но в то же время эти полые формы при столкновении друг с другом и будучи вброшены в контекст конкретной сцены все же парадоксально высекают какой-то смысл — очевидно, тот самый «третий», доступный самым широким массам и имеющий отношение к властному дискурсу, выражающему себя весьма специфично[25].

В таком «бессильном» дискурсе парадоксально проявляется авторское всесилие, как пишет Д. В. Токарев, настаивая, что в пьесе Беккета «авторское всесилие ставит вопрос о своем бытии, только противопоставляя себя бессилию как внеположному ему инобытию»[26]. Вот почему фактическое отсутствие диалога, составленного из пустых форм, оказывается способным заменять в пьесе буквально все: сюжет, интригу, персонажей, автора и даже самого Годо, чем или кем бы он ни был, — играть за них и вместо них.

Не о том ли впечатлении от представления театра Кабуки во время гастролей последнего в СССР в 1928 году пишет С. Эйзенштейн, имея в виду сходство восточного искусства, с его «основанным на недифференцированности восприятий архаическим пантеизмом»[27], с искусством кинематографическим:

> Голос, колотушка, мимическое движение, крики чтеца, складывающаяся декорация кажутся бесчисленными беками, хавбеками, голкиперами, форвардами, перебрасывающими друг другу драматургический мяч и забивающими гол ошарашенному зрителю[28] (см. илл. 6).

И все же вовсе не открытие подвижности слова в этой самой неподвижной его форме (готовых формул) создает комический эффект, о кото-

25. Жан Ануй в своей рецензии на премьеру пьесы для *Arts* назвал этот эффект «мюзик-холльными скетчами из „Мыслей“ Паскаля, сыгранными клоунами Фрателлини» (имеется в виду популярное в 1920-е гг. клоунское трио итальянского происхождения, работавшее в парижском цирке Медрано). См.: Casebook on “Waiting for Godot”. P. 12–13.

26. Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 304.

27. Эйзенштейн С.М. Нежданный стык // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 305.

28. Там же. С. 306.



Илл. 6. С. Эйзенштейн с актером театра Кабуки (источник: Wikipedia)

ром пишет Барт в статье «Повзрослевший „Годо"», несмотря на его ригористическое утверждение: «Все из того, что должно быть сказано, здесь сказано, и точка»[29]. Эффект создается, в первую очередь, перебивкой этих готовых формул оценками то ли их самих, то ли того факта, что, кроме них, говорить *языку* нечем («Все люди — кретины», «Мы все родимся дураками. А некоторые так и остаются», «Идиот, там же нет выхода!»). И эти реплики, в свою очередь, являются в конце концов такими же речевыми формулами, но выдающими себя за принадлежащие другому социальному слою, претендующими на некое обобщающее знание и критикующими друг друга. Таковы не только приведенные выше реплики Эстрагона, но и финальная яростная отповедь Поццо:

> Сколько можно отравлять мне жизнь вашими расспросами о времени?! Это, наконец, бессмысленно! С каких пор! Когда! В один прекрасный день — вас это устроит? — в один прекрасный день, такой же, как и все остальные, он онемел; в один прекрасный день я ослеп, в один прекрасный день мы все оглохнем, в один прекрасный день мы появились на свет, в один прекрасный день мы все умрем, в урочный день, в урочный миг — этого вам достаточно? (Овладев собой.) Они упрямо рожают и рожают на

29. Барт Р. Повзрослевший «Годо». С. 45.

погосте, день блеснет на миг, и снова кругом ночь. (Дергает за веревку.) Вперед[30]!

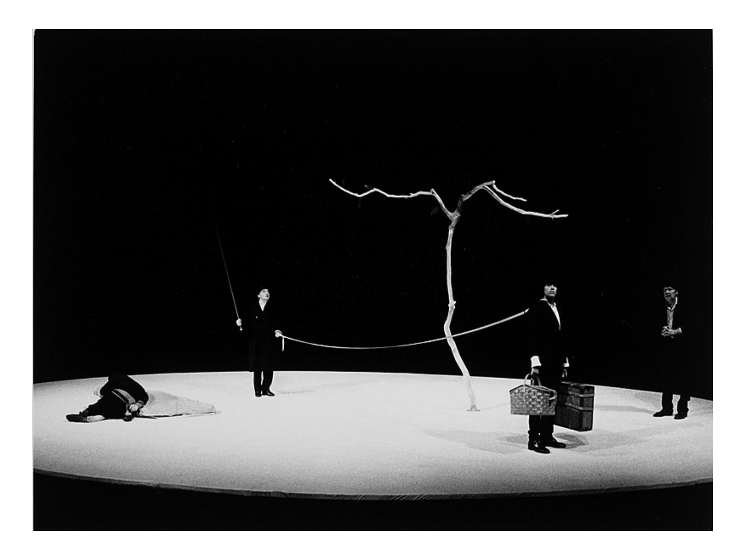
Но и это еще не все. Беккет словно совершает попытку пробежаться в своей пьесе по всем типам дискурсивных практик, как будто для того, чтобы определить их место (или отсутствие такового) в современном социуме и отношения друг с другом, а заодно и взглянуть на обратную сторону этой подвижной поверхности и удостовериться, что означаемого там нет (ровно так же, как Фуко считает, что взгляд зрителя Мане так и тянет за оборот холста).

Так, в первом действии пьесы есть вставное рассуждение Владимира о втором (нераскаявшемся) разбойнике, распятом вместе с Христом, отголоском которого во втором действии звучит испуганный вопрос Поццо к двум главным персонажам, не разбойники ли они. Второе действие открывается декламацией Владимиром песни про голодного пса (вариации «У попа была собака»), в которой повторение текста раз за разом явно пародирует ницшеанскую идею о вечном возвращении[31], но и само их с Эстрагоном ежедневное возвращение в точку ожидания Годо. «Заказная» (точнее сказать, заказанная Владимиром и Эстрагоном у Поццо) монотонная речь Лаки с ее заиканиями на стыках лоскутов псевдонаучного содержания с фрагментами, словно заимствованными из радиоречей конспирологов-эсхатологов, перебиваемых обрывками мелодий с соседней радиочастоты:

> Принимая во внимание существование личного Бога таким каким оно проистекает из последних социологических работ Пуансона и Ватмана в виде субстанции седобородой вневременной вне пространственной кококоторый с высоты своей божественной апатии божественной афазии божественной агнозии влюбит нас всех кроме некоторых неизвестно почему но со временем станет ясно <…> что гораздо важнее в свете в свете продолжающихся опытов Штейнвега и Питермана следует что гораздо важнее что из этого следует что гораздо важнее… в свете в свете прерванных исследований Штейнвега и Питермана что за городом в горах на берегу моря реки огня воздух одинаков и земля когда погода у нуля когда

30. Беккет С. В ожидании Годо / Пер. О. Тархановой // Беккет С. В ожидании Годо. Пьесы. М.: Текст, 2010. С. 100.

31. На тот факт, что слово Dog читается как God наоборот, обращает внимание исследование: Jackobsen J., Mueller W. R. The Testament of Samuel Beckett. P. 18.



Илл. 7. Представление «В ожидании Годо» на Авиньонском фестивале 1978 года (источник: Wikipedia)

большие холода для камня это не беда в забытом прошлом навсегда эфир струится без труда…[32] (см. илл. 7).

Речитатив готовых формул перебивается также и имитацией то ли автоматического письма сюрреалистов, то ли «нового романа» в дуэте Владимира и Эстрагона о миллиардах мертвецов:

Эстрагон. Пока! Пока давай поговорим спокойно, раз уж не можем помолчать.
Владимир. Да, ты прав, мы с тобой неистощимы.
Эстрагон. Чтобы не думать.
Владимир. Всему найдем оправдание.
Эстрагон. Чтобы не слышать.
Владимир. На то у нас найдутся основания.
Эстрагон. Все эти мертвые голоса.
Владимир. Похожие на шорох крыльев.
Эстрагон. Листьев.
Владимир. Песка.
Эстрагон. Листьев

32. Беккет С. В ожидании Годо. С. 49–50.

Пауза.
Владимир. Они говорят хором.
Эстрагон. Тихо, про себя.
Пауза.
Владимир. Они вроде как бы шелестят.
Эстрагон. Шепчут.
Пауза.
Владимир. Нет, пожалуй, шелестят.
Эстрагон. Шепчут.
Владимир. Шуршат.
Эстрагон. Шепчут.
Пауза.
Владимир. Что они говорят?
Эстрагон. Рассказывают о своей жизни.
Владимир. Наверное, им мало, что они жили.
Эстрагон. Они хотят с нами поделиться.
Владимир. Наверное, им мало, что они умерли.
Эстрагон. Наверное, мало.
Владимир. Похоже на шорох перьев.
Эстрагон. Листьев.
Владимир. Пепла.
Эстрагон. Листьев.
Долгая пауза.
Владимир. Говори еще!
Эстрагон. Надо придумать.
Долгая пауза.
Владимир (с отчаяньем). Ну хоть что-нибудь скажи[33]!

Конец этого диалога, вкупе с рабством Лаки, которого Поццо водит на веревке почти умирающим от истощения, и концлагерным рационом самих Владимира и Эстрагона (репа, брюква, морковь, редька), словно травестирует проблему возможности слова после Освенцима. Теодор Адорно высказался по этому поводу незадолго до написания Беккетом своей пьесы в 1951 году в работе «Культурная критика и общество», а затем при повторении этой мысли в «Негативной диалектике» 1966 года резюмировал: «Беккет или любой другой, кто все еще верит в собственное могущество, в Освенциме был бы сломлен»[34]. Мысль о могуществе языка, приписы-

33. Там же. С. 69.
34. Адорно Т.-В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. С. 328.

ваемая Адорно Беккету, с этого угла зрения выглядит уже и осмеянием, и утверждением одновременно. Заочная полемика Беккета и Адорно имеет продолжение и в незаконченной «Эстетической теории» Адорно, где есть глава под названием «Эстетизм. Натурализм. Беккет»:

> Искусству, которое в результате своего подхода к практике, его дистанцирования от нее, перед лицом смертельной угрозы, благодаря невинности чистой формы, еще до всякого содержания стало идеологией, oeuvre Беккета дает ужасный ответ. Наплыв комического в напряженно-серьезные произведения объясняется именно этим. В нем есть свой общественный аспект. В то время как эти произведения развиваются из самих себя, словно с завязанными глазами, движение для них становится движением на месте и декларирует себя, бескомпромиссную серьезность произведения как нечто несерьезное, как игру. Искусство может примириться с собственным существованием только в результате того, что оно обращает собственную иллюзорность, свою внутреннюю полость вовне. Сегодня его обязательный критерий заключается в том, что искусство, не примирившись со всем *реалистическим обманом*, в силу самой своей структуры больше не терпит в себе ничего невинного и безвредного. В любом еще возможном искусстве социальная критика должна возвышаться до формы, до сокрытия любого ярко выраженного социального содержания[35].

Иными словами, за словом нет сакрального, персонажи Беккета и есть те, кто сломлен, но поиск (ожидание) сакрального продолжается.

Выпотрошенная от означивания чего-либо, до «чистой формы»[36], речь персонажей в пьесе Беккета то и дело ловит себя на том, что ее словно и не было, что имелось в виду что-то совсем другое, предназначенное для кого-то еще, ровно как в случае с современными соцсетями («Ты сам так сказал. Мне-то откуда знать», «Ничего я не помню. Это ты мне сказал», «...завтра я забуду, что с кем-то встречался сегодня»). Этот эффект, как

35. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 360.

36. Некоторыми исследователями высказывалась версия и об «отсутствии языка» в драматургии Беккета. См.: Eliopulos J. Samuel Beckett's dramatic language. Hague — Paris: Mouton. 1975. P. 108. А также о том, что диалоги Беккета — это «критика диалога как такового», создающая пресловутый комический эффект; см.: Topsfield V. The humour of Samuel Beckett. Basingstoke (Hants) — London: Macmillan Press, 1988. P. 100. Наиболее радикальной в этом смысле является версия о том, что «„Годо“ разыгрывает программу чистого бытия» (Blau H. Sails of the herring fleet: Essays on Beckett. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. P. 21).

и в соцсетях, подчеркнут внеязыковыми средствами[37]: мимансом со шляпами, в ходе которого Владимир и Эстрагон жонглируют тремя шляпами, поочередно надевая и снимая их, и финальным гэгом с упавшими брюками, веревка от которых не годна даже для того, чтобы повеситься на ней, и потому стоит назавтра запастись веревкой получше, чтобы попробовать снова, когда они опять придут на то же место бесконечно откладывающегося свидания с Годо.

То, что нечто происходило, отныне может быть подтверждено не тем, что именно было рассказано в ходе события или о нем впоследствии, а тем фактом, что мальчик, являющийся в конце каждого действия (тот же или другой — не известно ни персонажам, ни зрителям) и возвещающий, что Годо снова не придет, видел персонажей, засвидетельствовал факт их бытия. Характерно, как выясняет исследование Макмиллана и Фезенфельда[38], что в ремарках Беккета есть указание на живописную ассоциацию концовки первой сцены с мальчиком-вестником, когда на ночном небе показывается луна, освещающая все своим светом, и оба, Владимир и Эстрагон, на нее смотрят, рассуждая о том, может ли Эстрагон ходить босиком, как Иисус. Речь идет об известной картине Каспара Давида Фридриха «Двое, созерцающие луну»[39].

При внимательном рассмотрении очевидно, что композиция картины выстроена настолько специфическим образом, что моментально уводит внимание зрителя к самому ее центру, где изображена луна. По этой причине, чтобы воспринять все остальное, необходимо сделать усилие по

37. См. подробнее: McMillan D., Fehsenfeld M. Beckett in the theatre: The author as practical playwright and director. Vol. 1: From “Waiting for Godot” to “Krapp’s last tape”. London; N.Y.: Calder; Riverrun Press, 1988. P. 91–124. (В данном исследовании целый раздел главы *Becketts’ Godot* посвящен многочисленным визуальным элементам, содержащимся в тексте пьесы.) Один из первых рецензентов Беккета, Жак Одиберти, пишет о том же явлении другими словами: «Я не буду пересказывать вам пьесу, ведь нельзя пересказать пейзаж, или лицо, или рисунок, или эмоцию. Их можно только описать или воспринять» (Casebook on “Waiting for Godot”. P. 13–14).

38. Ibid. P. 119.

39. Это открытие обычно приписывается Стефану Ламберу, на самом деле проведшему целое расследование обстоятельств, при которых Беккет впечатлился этим полотном в Музее искусств Гамбурга в 1936 г., и подробно описавшему те эмоции и чувства, что связали меланхолию самого Беккета с настроением картины. См.: Lambert S. Avant Godot. Paris: Arléa, 2016. P. 37–46.



Илл. 8. Каспар Давид Фридрих. Двое, созерцающие луну (1819) (источник: Wikipedia)

возвращению внимания от центра картины к ее периферии, и в этот статус «краев», которыми изображение ограничено, оказывается отнесенным собственно весь «сюжет», таким образом изрядно маргинализированный. Отдельного внимания заслуживает тот факт, что любой созерцающий картину является «вторичным» зрителем, так как первичными являются пара друзей под деревом, а сам процесс созерцания картины создает таким образом конструкцию mise en abyme (см. илл. 8).

Постулат философии Джорджа Беркли (1685–1753) «Быть — значит восприниматься» (esse est percipi), читаемый в связи с мальчиком-вестником Годо и этой живописной ассоциацией, позднее будет использован Беккетом и в его «Фильме»[40], снятом в 1964 г. и начинающемся с изображения крупным планом моргающего человеческого глаза. Наблюдая за персонажем, избегающим чужих глаз (фотографии маски какого-то древнего бога, глаз кота с собакой или попугая и даже выпученного глаза золотой рыбки в аквариуме), и за тем, как он методично рвет свои фотографии разных лет жизни и топчет ногами фотографию маски, зритель, сам будучи этим невидимым «глазом», в финале 17-минутной короткометражки вдруг осоз-

40. URL: https://www.ubu.com/film/beckett_film.html.



Илл. 9. Шумерская статуэтка «Молящегося из Эшнунны» 2750–2600 гг. до н. э., фото которой использовано в «Фильме» С. Беккета и описано в сценарии как «лицо Бога Отца» (источник: Wikipedia)

нает себя объектом созерцания этого новоявленного профанного Одина, на одном глазу которого обнаруживается повязка. Равно как и персонаж ужасается в упор смотрящему на него одноглазому двойнику. Но, несмотря

на то что Жилю Делезу случилось назвать этот фильм «величайшим»[41], воспринять всерьез эту ассоциацию зрителю затруднительно, потому что в этой роли выступает комик «великого немого» Бастер Китон, старчески покачивающийся в кресле-качалке (см. илл. 9).

Зрителям пьесы Беккета в этом смысле также надеяться не на что: во втором действии Эстрагон утверждает, что в зрительном зале никого нет. Так и зритель из толпы, о котором Малларме в статье о Мане пишет, что он больше не смотрит на картину как на имитацию того, что могло бы существовать, в случае с театральной картиной Беккета сам не воспринимает свою зрительскую миссию, канонизированную искусством, всерьез. Вероятно, поэтому на ту же постановку пьесы, как пишет Барт, уже спустя менее полутора лет после премьеры «ходит та же аудитория, что на бульварные пьесы»[42].

Видимо, это и имеет в виду Барт, когда все в том же «Третьем смысле», говоря, что «открытый смысл существует не в языке»[43] (в пьесе Беккета как бы уподобленном элитарному складу верных и вывеленных смыслов), настаивает, что он «открывается в бесконечность речи»[44]. Невозможность видеть себя, сыгранная Китоном в «Фильме» Беккета, необходимость для персонажей «В ожидании Годо» быть увиденными кем-то оказываются парадоксально связанными с таким представлением о метаморфозе языка, которую описывает Барт: его движением от элитарного к демократическому дискурсу, которое Барт именует «взрослением».

The Language *Waiying for Godot*: Barthes on Becketts' Play

Margarita Cherkashina
Teacher at The French College of Lomonosov Moscow State University and at The Institute for Social Sciences of The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Senior Researcher at A. M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences. ma4cher@gmail.com. ORCHID ID: 0000-0002-1081-381X.

Abstract: Roland Barthes in his review "The Adult «Godot»" in 1954 claims that the language itself of Becketts' play *Waiting for Godot* at last makes the audience take it as comic and under-

41. Deleuze G. Essays Critical and Clinical. University of Minnesota Press, 1997.
42. Барт Р. Повзрослевший «Годо» . С. 43.
43. Барт Р. Третий смысл. С. 78.
44. Там же. С. 64.

standable, though at the premiere just 17 months before the same text has been condemned as highbrow. The article examines several Barthes' works (*The Third Meaning, S/Z, Camera Lucida*), Becketts' short movie *The Film* (1964) as well as Stéphane Mallarmé's article *The Impressionists and Edouard Manet* (1876) in order to clear up the key question: how the modernity painting method of "cutting down" the picture on canvas could help to analyse those language phenomenon Barthes discovered.

Keywords: Roland Barthes, *Waiting for Godot,* language of Beckett, Mallarmé on Impressionism.

Интерпелляция

Сергей Зенкин
Главный научный сотрудник РГГУ (Москва). Профессор Высшей школы экономики (Санкт-Петербург). Профессор Свободного университета. sergezenkine@hotmail.com.
ORCID : 0000-0002-0114-0588

Аннотация: В статье анализируется специфический эффект, производимый, согласно Ролану Барту, «мифами» массовой культуры: «личностная направленность», то есть прямой оклик тех, кто потребляет миф. Сравнение бартовских «Мифологий» со статьей Луи Альтюссера «Идеология и идеологические аппараты государства» показывает, что эта «личностная направленность» образует моментальные коллективные идентичности и принудительно навязывает их получателям «мифа».

Ключевые слова: Ролан Барт, Луи Альтюссер, социальная мифология, идеология, коллективная идентичность.

DOI: 10.55167/256ae5304389

Как известно, семиотика содержит три раздела: семантику (отношения знаков со своим референтом), синтактику (отношения знаков между собой) и прагматику (отношения знаков с субъектами коммуникации). В своих «Мифологиях» (1957), открывших собственно семиотический период его творчества, Ролан Барт дал новаторское описание синтактики знаков культуры — показал, как вторичные, коннотативные и идеологические знаки паразитируют на знаках первичных, денотативных; между знаками, используемыми в одном сообщении, могут быть не только горизонтальные, но и вертикальные связи, знаки не только сочленяются в протяженности сообщения, но и накладываются друг на друга посредством коннотации или метаязыка. Он также перечислил ряд приемов знаковой семантики, которую он называл «риторикой»: таковы типичные *фигуры* семиотической «мифологии»: «прививка», «изъятие из Истории», «квантификация качества», «констатация» и т. п., — которые не только определены в общем виде в заключении его книги «Миф сегодня», но и неоднократно показаны в действии при конкретном анализе «мифов». Наименее разработанным остался у Барта (в этой и в других работах) прагматический аспект: каким образом знаковое сообщение, особенно вторично-коннотативное, настигает своего получателя, оказывает на него убеждающее воздействие?

В «Мифологиях» разбросаны лишь отдельные замечания на сей счет; в настоящей статье мы попытаемся их эксплицировать и связать воедино.

В своей теории мифа Барт часто наделяет его некой субъектностью, хотя бы грамматической: миф словно живет и функционирует в обществе сам, независимо от людей: «…бывают предметы, которые на миг попадают во владение мифического слова»; «В буквенном или же пиктографическом письме миф видит всего лишь сумму знаков…»; «*…миф ничего не скрывает:* его функция — не скрадывать, а деформировать»; «…миф играет на аналогии между смыслом и формой»; «Миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует — он деформирует»; «Если же смысл обладает такой полнотой, что мифу в него не проникнуть, то миф перелицовывает и похищает его целиком»; «С ловкостью фокусника миф вывернул его [мир] наизнанку, вытряхнул прочь всю историю и вместо нее поместил природу»; «Превращая историю в природу, миф осуществляет экономию»; «…левый миф — скудный миф, скудный по самой своей сущности. Он не способен к саморазмножению»; «Статистически миф явно на стороне правых. Здесь он становится сущностным — упитанно-лоснящимся, экспансивно-болтливым, неистощимым на выдумки»; «Мифы непрестанно и неутомимо добиваются, вкрадчиво и непреклонно требуют, чтобы все люди узнавали себя в вековечном и вместе с тем исторически конкретном образе, который создан для них как бы раз и навсегда»[1]. Перечислены только самые отчетливые примеры субъектного употребления слова «миф»; есть и много других, где эту субъективизацию можно считать чисто формальным синтаксическим приемом, не влияющим на семантику слова. По этим примерам видно, что в 1950-х годах Барт занимается социологией и следует традициям французской социологической школы: он дважды (включая предисловие к позднейшему переизданию «Мифологий», 1970) прилагает к «мифам» дюркгеймовское понятие «коллективные представления»[2], и его концепция мифа наследует дюркгеймовскому реализму в социоло-

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 266, 271, 280, 285, 289, 293, 305, 306, 311, 312, 320. Приводимые в некоторых цитатах ниже фрагменты оригинального текста цитируются по изданию: Barthes R. Œuvres complètes. T. 1. Paris: Seuil, 1993.

2. «…Я тогда только что прочел Соссюра и вынес из него убеждение, что, рассматривая „коллективные представления“ как знаковые системы, есть надежда выйти за рамки благонамеренного разоблачительства…»; «Наука быстро движется вперед, а коллективные представления не поспевают за ней…» (Там же. С. 70).

гии, когда социальные институты и структуры считаются самостоятельными субъектами действия, независимыми от конкретных индивидов. «Миф» особенно располагал к такому подходу, потому что в большинстве случаев это безличное, никому не принадлежащее слово, его номинальные адресанты не влияют на его внутреннюю структуру, а в качестве действительного адресанта выступает общество в целом, обращающееся ко всем своим членам.

Итак, миф (вторичный идеологический знак) обладает в представлении Барта собственной если не волей, то активностью: он растет, размножается, производит определенные действия, захватывает разнообразные предметы и их первичные знаки. Миф подобен инфекции, микробу или вирусу, имеющему некую программу действий, и эти действия направлены не только на первичный знак, но и на человека, которому он предъявляется.

О способе этого воздействия Барт высказывается несколько раз, повторяя на разные лады мысль об *адресности* мифа:

> В этом смысле можно сказать, что основополагающая черта мифического понятия — его *адресность* [d'être approprié]: «грамматическая примерность» касается учащихся строго определенного класса, «французская имперскость» должна тронуть такую-то, а не иную категорию читателей; понятие точно соответствует функции, оно обладает строгой ориентированностью[3].
> Миф обладает императивностью оклика [un caractère impératif, interpellatoire]: исходя из некоторого исторического понятия, а непосредственным образом возникая из текущих обстоятельств (урок латыни, угроза, нависшая над Империей), он обращен *ко мне*; ко мне он развернут, я испытываю на себе его интенциональную силу, он требует от меня принять его всезахватывающую двойственность[4].
> Личностная направленность [l'adhomination] здесь столь откровенна, что мне даже кажется, будто этот домик только что построен тут *специально для меня* — как некий магический предмет, возникший в моей сегодняшней жизни без всякого следа породившей его истории[5].
> Действительно, такое окликающее слово [parole interpellative] оказывается одновременно и застывшим: настигнув меня, оно замирает, замы-

3. Там же. С. 277.
4. Там же. С. 283.
5. Там же. С. 284.

кается в себе и *вновь обретает* обобщенность; замораживаясь, оно обесцвечивается, становится невинным. Адресность понятия внезапно опять оттесняется на второй план буквальностью смысла[6].

Особого внимания заслуживают два термина, употребляемые Бартом. Одно из них, adhomination, отсутствует в словарях французского языка и порой считается неологизмом Барта[7]. Во всяком случае, его внутренняя форма достаточно прозрачна: слово образовано из латинского ad hominem (в выражении argumentum ad hominem — довод, обращенный к чьей-то личности), то есть означает буквально «начеловеченность» мифа. Оно повторяется немного ниже в тексте «Мифологий» («*в глазах потребителей мифа* его интенция, адресная обращенность [adhomination] понятия могут оставаться явными и при этом казаться бескорыстными»)[8], а впоследствии еще по крайней мере дважды встречается у Барта в конспектах лекций и семинаров. Вот один такой конспект 1974 года, где слово означает *телесную адресацию* сообщения:

> Иностранные студенты в Париже: мода обращена к «методу», к определенного рода «критике», к некоторой главе в истории современной французской литературы (о структуралистской критике), а не к мысли-слову: мало обращенности к авторскому телу, пишущему телу, к телесному письму, мало *личностной направленности* [adhomination][9].

И второе употребление в 1977 году:

> Психагогический дискурс — не письма, а устной речи: стремится к личному собеседованию, к личностной направленности [adhomination]. Типичный пример: диалог учителя и ученика, объединенных одушевляющей их любовью. Мыслить вместе — такова движущая сила этого дискурса. Такая риторика = любовному диалогу[10].

6. Там же.

7. См., напр.: Deloche B. Mythologie du musée: De l’uchronie à l’utopie. Paris: Le cavalier bleu, 2010. P. 40. На самом деле латинское слово adhominatio встречается у средневековых схоластов и могло прямо или косвенно дойти до Барта. Напомним, что он был филологом-классиком по образованию.

8. Барт Р. Мифологии. С. 289.

9. Barthes R. Le Lexique de l’auteur. Paris: Seuil, 2010. P. 218.

10. Barthes R. Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976–1977). Paris: Seuil — IMEC, 2002. P. 207.

В этих поздних текстах яснее, чем в «Мифологиях», выражена соотнесенность «личностной направленности» с уникальным телесным опытом человека (с «пишущим телом» автора, с «любовным диалогом» между учителем и учеником). Впрочем, эта соотнесенность уже и в «Мифологиях» прочитывалась в ряде конкретных бартовских примеров: журнал с пропагандистской фотографией чернокожего кадета французской армии попадает в руки рассказчику, когда над его телесным обликом работает парикмахер, газетный заголовок о сезонном (или «правительственном») подешевении овощей бросается ему в глаза *на бегу* и т. д. В самих текстах и образах — носителях мифа — Барт охотно выделяет телесные мотивы, вызывающие аффективный интерес или самоидентификацию у потребителя мифа: их носителями служат борцы кэтча, велогонщики, африканские каннибалы, потребители косметических кремов и лосьонов, пилоты сверхзвуковой авиации, стриптизерши, циркачи из мюзик-холла, политик Пужад, певец Жерар Сузе, «римляне» из американского фильма-«пеплума», лица Греты Гарбо, аббата Пьера и т. п. Телесность можно даже считать одним из признаков, позволяющих угадать присутствие мифа[11]. Итак, «личностная направленность» мифа, или, как сказано в другом месте у Барта, его «импрессивный характер» имеет в виду телесную уникальность субъекта, к которому он обращен.

Второй термин, употребляемый Бартом, — interpellation (в производных формах прилагательных interpellatoire, interpellative) — еще более любопытен в силу своей полисемии. В прямом значении он значит «оклик», но у него есть и несколько юридических применений: «юридическое требование», «парламентский запрос» и даже «задержание» (буквально «требование ответить на вопросы»), совершаемое полицией и предшествующее формальному аресту. Спустя более десяти лет это слово стало ключевым термином статьи Луи Альтюссера «Идеология и идеологические аппараты государства» (1969), где автор — никак не ссылаясь на Барта — описывал с помощью этого слова отношения человека с идеологией, которая своим «окликом» превращает «конкретного индивида» в «субъекта» (и одновременно в «подданного», «подвластного» — такова полисемия французского слова sujet). Напомню главный пассаж этой статьи:

11. См.: Зенкин С. Н. Ролан Барт: признаки мифа // Мировое древо / Arbor mundi. № 20. 2014. С. 163–180.

> Идеология бывает только благодаря субъекту и для субъектов. Любая *идеология окликает* [interpelle] *конкретных индивидов, делая их конкретными субъектами* <…> посредством той самой операции, которую мы называем *окликом* [interpellation] и которую можно представить себе по образцу банально-повседневного полицейского (или нет) оклика-задержания: «эй, вы там!» <…> Существование идеологии и оклик индивидов, превращаемых в субъектов, — одно и то же[12].

Статья Альтюссера вызвала большую дискуссию (с участием Пьера Машере, Джудит Батлер и других авторов)[13], где идея оклика-«интерпелляции» обсуждалась главным образом в плане индивидуальной психологии, часто с позиций психоанализа: почему, в силу какой предрасположенности «окликнутый» идеологией индивид автоматически оборачивается на ее «эй, вы там!», превращаясь в члена общества, «конкретного субъекта»? Но, как бы ни была важна статья Альтюссера, нас сейчас интересует то понимание «интерпелляции», которое представлено в «Мифологиях» Барта (повторяю, два текста могли быть и независимыми друг от друга).

Судя по беглым высказываниям Барта — более примерам, нежели концептуальным формулировкам, — он трактует «интерпелляцию» скорее в социологическом, чем в психологическом плане. Это понятие коррелирует у него с «личностной обращенностью», в том смысле что миф/идеология подступается не к каждому человеку, а к представителю определенной группы:

> Здесь хорошо видно, что политическая незначимость мифа зависит лишь от внешней ситуации. Как мы знаем, миф есть ценность; меняя его окружение, ту общую (и преходящую) систему, в которой он помещается, можно точно регулировать его эффект. В данном случае [разбирается коннотативное значение латинской фразы quia ego nominor leo из школьной хрестоматии. — *С. З.*] его поле действия ограничено пятым классом

12. Althusser L. L'idéologie et les appareils idéologiques de l'État // Althusser L. Positions. Paris: Éditions sociales, 1976. P. 126.

13. См. современные обзоры этой дискуссии: Macherey P. Deux figures de l'interpellation : «Hé, vous, là-bas!» (Althusser) — «Tiens, un nègre!» (Fanon) [2012] // La philosophie au sens large. URL: https://philolarge.hypotheses.org/1201#:~:text=Althusser%20et%20Fanon%20ciblent%20leurs,probl%C3%A8me%20de%20la%20subjectivation2; Borotto J. Interpellation du genre et sujets mélancoliques. Butler lectrice d'Althusser // Cahiers du GRM. 2005. N° 8. P. 1–18. URL: https://journals.openedition.org/grm/715.

французского лицея. Думаю, однако, что ребенок, глубоко *захваченный* басней про льва, телку и корову и воображающий этих животных как вполне реальных, не столь спокойно, как мы, пережил бы исчезновение льва и его превращение в сказуемое. Мы считаем этот миф политически незначимым просто потому, что он создан не для нас[14].

Из этих замечаний можно заключить, что миф создается для какой-то «целевой аудитории» — например, в данном случае, для коннотации «я — пример латинской грамматики», в нее входят французские лицеисты пятого класса, но не входят остальные люди, не изучающие латинский язык; не входит даже наивный, «глубоко захваченный» басней ребенок, думающий не о грамматике, а о реальных животных, которые в ней упоминаются для примера. То же относится и к политической пропаганде в фотографии чернокожего солдата: «…„французская имперскость“ должна тронуть такую-то, а не иную категорию читателей»[15]. Барт подчеркивает, что адресная направленность знака-мифа — политическая, миф обращен к некоторой общественной группе, определяемой ее политическими интересами: «Мы считаем этот миф политически незначимым просто потому, что он создан не для нас».

В таком контексте понятие «оклика», «интерпелляции» приобретает не индивидуальный, а коллективный смысл. Идеология (о которой толкуют и Барт, и Альтюссер) «окликает» не просто «конкретного индивида», а члена определенной группы; в альтюссеровском примере полицейский должен крикнуть не «эй, вы там!», а более конкретно «эй ты, черный!» или «эй ты, очкарик!» и т. п. Она *обобществляет*, социализирует своего адресата, приписывает его к определенной социальной категории и тем действительно превращает его в «конкретного субъекта».

С учетом этого становится понятным не только предпринятый Бартом раздельный анализ двух политических групп, в которых обращается миф («миф у левых» и «миф у правых»), но и коллективный характер материала во многих «мифологиях», из которых составлена его книга. В этих очерках фигурируют сразу многие персонажи — актеры, кэтчисты, велогонщики, авиационные пилоты, писательницы (и одновременно матери семейств — в очерке «Писательство и деторождение»), гангстеры из «черных» фильмов и т. д. Читателя/зрителя соответствующих текстов/зрелищ

14. Барт Р. Мифологии. С. 308.

15. Там же. С. 277.

приглашают мысленно отождествляться с этими персонажами, а порой и самим сливаться в недифференцированную массу, которой управляет проповедник-шаман («Билли Грэхем на Зимнем велодроме»). Чтобы воспринимать миф, субъект должен отождествить себя с какой-то группой, — например, с категорией туристов, посещающих Испанию, Советский Союз или другие, более экзотические страны:

> …остается лишь пользоваться той или иной красивой вещью, не задумываясь о том, откуда она взялась. Собственно, взяться она может только из вечности; она была там искони, изначально созданная для буржуазного человека, — Испания из «Синего гида» создана специально для туриста, «первобытные» народы выучили свои танцы специально для наших любителей экзотики[16].

Таким образом, бартовская теория «мифа» неявным образом оперирует понятием *коллективной идентичности*, которое начало обсуждаться в науке лишь несколькими десятилетиями позже. Коллективная идентичность образуется более или менее эксплицитными суждениями тех, кто к ней принадлежит (или, наоборот, кто ей противостоит); и в современном обществе, где нет больше жестких сословных делений, такие идентичности подвижны, часто возникают, исчезают и переформируются. «Мифы» как раз и служат для образования одной из таких идентичностей — Барт называет ее «мелкобуржуазной». Знак-«миф» обладает объединяющей, федерирующей силой, вокруг него формируются миметические сообщества, осознающие себя по опознанию этого знака и связанные между собой отношениями взаимного подражания: фанаты Греты Гарбо, болельщики Тур де Франс, домохозяйки, мечтательно читающие рецепты «орнаментальной кулинарии», посетители автомобильной выставки, любующиеся новым «ситроеном», наконец, сторонники и избиратели Пьера Пужада. Последний пример (он и помещен последним в ряду бартовских «мифологий») особенно ясно показывает *политическую* функцию таких искусственно создаваемых коллективных идентичностей. «Миф» работает наподобие флага — и, возможно, не случайно, что самый знаменитый пример, разбираемый Бартом в теоретическом заключении, включает в себя именно флаг: он невидим на фотографии из «Пари-матч», но на него указывают поза и жест чернокожего солдата, отдающего ему честь. Барт даже миметически воссоздает типовую словесную реакцию, которая предполагается у зрителя/

16. Там же. С. 315.

читателя этой фотографии: «…при чем тут французская Империя? это же просто факт — черный паренек отдает честь так же, как и наш [comme un gars de chez nous]»[17]. В этой воображаемой фразе главный член — местоимение «наш», которым создается воображаемая связь не столько между говорящим эту фразу и изображенным на фотографии юным африканцем, сколько между разными членами читательской аудитории журнала «Пари-матч», принудительно объединяемыми в солидарную национально-политическую группу «наших». «Ты же француз — ты должен оценить патриотическое рвение этого негра, верного метрополии», — «окликает» фотография индивида, заставляя его хотя бы на миг присоединиться к группе, внутри которой снимаются всякие различия и противоречия (например, между сторонниками и противниками колониализма). Легко реконструировать подобные идентифицирующие формулы и в других «мифах»: «Ты же женщина — полюбуйся этими дамами, которые успевают и романы писать, и детей рожать»; «Ты же любишь вокальную музыку — послушай, как эффектно артикулирует свое пение Жерар Сузе»; «Ты же порядочный человек — как нам не возмутиться гнусным преступлением отцеубийцы Дюприе?» и т. д.[18] Все эти высказывания — примеры энтимемы, ложной импликации, когда вывод не следует автоматически из посылки и требует другой, недостающей посылки[19].

Можно ли назвать такой объединяющий знак *символом*? Барт как будто отвечает отрицательно:

> Форма мифа — это не символ; салютующий негр не является символом французской Империи, для этого в нем слишком много чувственной наглядности; он представляется нам как образ — насыщенный, непосредственно порождаемый и переживаемый, невинный и *бесспорный*[20].

17. Там же. С. 283.

18. Ср. похожую фразу — не вымышленную, а взятую из реального модного журнала и процитированную Бартом в «Системе Моды»: «Я секретарша — я люблю быть безупречной» (Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 280).

19. Ср. замечание Валентина Волошинова, что именно энтимема является базовой единицей того, что он называл «жизненной идеологией» (см.: Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб.: Аста-пресс, 1995. С. 59–86).

20. Барт Р. Мифологии. С. 276.

Но «форма» — это лишь один из элементов мифа, план выражения первичного денотативного знака (например, фотоизображение салютующего африканского солдата), и он действительно ничего не символизирует, а лишь отражает собственный денотат (реального солдата). Если же говорить о двухступенчатом знаке-«мифе» как целом, то его статус необычен: с одной стороны, это знак эфемерный, часто просто импровизированный, и в этом он непохож на традиционные символы; с другой стороны, создавая мгновенные «воображаемые сообщества», он выполняет точно ту же функцию, что и «символы» в древнейшем значении этого слова. Как известно, греческое слово symbolon означало один из черепков разбитого сосуда, которые брали с собой участники договора или какого-либо сообщества; составив черепки вместе, можно было убедиться в единстве сообщества, в действенности взятых обязательств. Так и знак-миф, при всей непритязательности его материала (бифштекс с картошкой, детские игрушки или пластмассовая посуда), способен служить для объединения людей:

> Когда символом называли опознавательный знак разделенных друзей-сотрапезников или рассеянных членов религиозной общины, удостоверяющий принадлежность к ним, то такой символ, разумеется, обладал знаковой функцией. Но тем не менее он — нечто большее, чем знак. Он не только указывает на принадлежность, но выявляет ее и представляет воочию[21].

Процитированный только что Ханс Георг Гадамер рассматривал символ как предмет *герменевтики*, творческого разгадывания, при котором смысл знака не содержится внутри него, а *разыгрывается* вовне. Примерно такой герменевтикой – только критической – занимается и Барт в «Мифологиях», и многие из его конкретных анализов имеют своим предметом разного рода *игры*: тут и разнообразные театральные зрелища, и представление мюзик-холла, и игра киноактеров, и спортивные состязания вроде кэтча или велогонки, и, разумеется, детские игры с игрушками (а иногда и двусмысленная «игра» в литературное творчество, как в случае юной поэтессы Мину Друэ). Игра обладает свойством затягивать в себя зрителя, заставлять его миметически подражать ее участникам; именно такой механизм «подыгрывания», мгновенного сообщничества активизируется

21. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Пер. с нем. М. А. Журинской. М.: Прогресс, 1988. С. 202.

знаком-«мифом», функционирующим как моментальный, нигде не кодифицированный символ.

Говоря об объединяющей силе знака-«мифа», следует также вспомнить статью Юрия Лотмана «Текст и структура аудитории», где показано, как текст (художественный или нет) формирует «воображаемое сообщество» своих читателей, заставляет их предполагать в самих себе — порой лишь в своем воображении — известный объем памяти, необходимый для понимания данного текста. Такой текст

> …знакомит аудиторию с системой позиций <…> и позволяет ей свободно перемещаться в клетки, указываемые автором. Он превращает читателя на время чтения в человека той степени знакомства с автором, которую автору будет угодно указать. Соответственно автор изменяет объем читательской памяти, поскольку, получая текст произведения, аудитория, в силу конструкции человеческой памяти, может *вспомнить то, что ей было неизвестно*[22].

Хотя Лотман толкует здесь об авторском художественном творчестве, но его семиотическое наблюдение применимо и к такой форме коммуникации, как циркуляция в обществе «мифов», чаще всего имеющих безличное происхождение. Существенно также, что Лотман пишет о социально-структурирующем воздействии не отдельного знака, а *текста*; также и Барт сначала испытал свою семиотическую методологию на компактных знаках-«мифах», обладающих минимальным синтаксисом, а в дальнейшем обратился к изучению более крупных и сложных знаковых комплексов — текстов. Что же касается «мифа», то он, по Барту, действительно способен внушать людям, что они *вспоминают* нечто ранее им неизвестное, потому что он с помощью тонких риторических средств структурирует свою аудиторию, причисляет этих людей к иллюзорным (от латинского in-ludo, «в игре») сообществам, которые кажутся им «естественными», а на самом деле сформированы культурой и отражают ее разделы и противоречия. Некоторые из таких средств — например, умножение действующих лиц мифического представления, игровой характер их взаимодействия, само зрелище как одна из опор современного мифа — уже упоминались выше. Все они служат для адресации мифа, для «интерпелляции», с которой он обращается к своим коллективным, а не индивидуальным потребителям. Семиотическая критика таких знаков неотделима от социологической

22. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 165.

критики общественных «типов» — тех переменчивых, неустойчивых делений общества, которыми регулируется «логика демократии»[23].

Interpellation

Sergey Zenkin
Main research fellow, Russian State University for the Humanities (Moscow). Professor, Higher School of Economics (Saint-Petersburg). Professor, Free University. sergezenkine@hotmail.com. ORCID : 0000-0002-0114-0588

Abstract: The article focuses on the analysis of a specific effect produced, according to Roland Barthes, by the "myths" of the mass culture: the "adhomination", i. e. a direct interpellation of those who consume the myth. A comparison of Barthes's *Mythologies* with Louis Althusser's article "Ideology and ideological State apparatuses" reveals that "adhomination" establishes momentary collective identities and compulsorily imposes them onto its recipients.

Keywords: Roland Barthes, Louis Althusser, social mythology, ideology, collective identities.

23. См.: Копосов Н. Е. Логика демократии // Копосов Н. Е. Хватит убивать кошек! Критика социальных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 84–103.

Приложение

Ролан Барт и проект активной филологии

Программа учебного курса (Свободный университет, 2020-2021)

Сергей Зенкин
Доктор филологических наук, член Европейской академии

Цель курса: на материале творчества Ролана Барта — многостороннего мыслителя, перерабатывавшего в своих текстах многие теоретические идеи XX века, — выяснить актуальные проблемы, с которыми сталкивается научно-эмпирическое (а не чисто умозрительное) исследование культуры, и различные аспекты той интеллектуальной парадигмы, к которой принадлежал Барт и которая поныне определяет наше мышление. Вместо того чтобы вводить Барта в рамки тех или иных общих культурных движений («структурализма», «постмодернизма» и т. п.), главной задачей станет анализ конкретных и оригинальных идей, высказанных или намеченных им. Они будут изучаться в контексте ряда гуманитарных дисциплин (не только филологии, но и философии, социологии, лингвистики, семиотики, теории искусства), в сопоставлении с различными национальными традициями гуманитарной культуры, включая русскую.

Курс уникален, до Свободного университета еще не читался ни в одном вузе и опирается на многочисленные публикации преподавателя и его опыт комментированного перевода книг и статей Барта.

Основные темы курса:

1. «Активная филология», или «филология сил» — понятие, заимствованное поздним Бартом у Ницше («Ролан Барт о Ролане Барте», «Фрагменты речи влюбленного»). Оно означает пересмотр традиционной филологической программы, перенос внимания со смысловых на энергетические аспекты коммуникации, перефокусировку взгляда с отправителя на реципиента сообщений, переформулировку проблемы мимесиса в терминах подражательной коммуникации (а не репрезентации).

2. Барт и философия: насколько оправданна репутация «философа», которой пользуется Барт? Философские аспекты его мысли (см. Жан-Клод Мильнер, «Философский шаг Ролана Барта»); ее специфика как мысли эмпирической, занятой не абстрактным размышлением, а анализом культурного опыта, получаемого человеком (читателем, зрителем) в современном обществе.

3. Барт-социолог; дюркгеймовская и марксистская традиции в его работах (статьи 1950–1960-х годов, книги «Мифологии», «Как жить вместе»); социальная семиотика Барта между социологическим реализмом и номинализмом.

4. Структуральная семиотика Барта, включающая в себя энергетическое представление о знаке, идеи излучения и перетекания смысла («Система Моды»). Честная дискретность знаков противостоит недобросовестной непрерывности чувственного мира (тема, взятая у Сартра).

5. Телесность: переживание знаков в опыте еды, эротики, болезни («Мишле», «Удовольствие от текста», «Фрагменты речи влюбленного»). Тело у Барта — не только окультуриваемое обществом, но и само порождающее факты и формы культуры.

6. Понятие «мифа» и двойная программа его политической критики: с помощью научного метаязыка и посредством художественной «кражи мифа» («Мифологии»).

7. Общественное самоопределение Барта-интеллектуала: мыслитель не всемирный, а французский; этика знака против абсолютной политизации культуры («Ролан Барт о Ролане Барте»). Барт и 1968 год, Барт и левоавангардистское движение (группа «Тель кель»).

8. Язык как поле действия сил: утопия неотчужденного «языка дровосека» («Мифологии»), проект растворения языка в свободном «тексте»; факторы языковой агрессии, принудительности, порабощения («Лекция» в Коллеж де Франс). Барт и теория речевых актов.

9. Теория визуального образа и лично-конфликтное отношение теоретика к образу (статьи 1960-х годов, «Ролан Барт о Ролане Барте», «Камера люцида»). Образ неподвижный и подвижный (кинематографический).

10. Теория повествования. Повествовательная логика: ее принцип post hoc, ergo propter hoc («Введение в анализ повествовательных текстов»). Прагматика рассказа: он обменивается на чью-то любовь/жизнь, в нем субстанциализируются имена собственные, он развивается по физиологиче-

ской модели напряжения/спада («S/Z»). Почему Барт сам так и не написал романа?

11. Театральная критика Барта: влияние брехтовской концепции театра как политически действенной силы, критика «истерического» актерства, общая феноменология зрелища (статьи 1950–1970-х годов, «Мифологии»). Работы о музыке: физическое переживание ее фактуры, личная вовлеченность музыканта-любителя («Мифологии», статьи 1970-х годов).

12. Теория литературы и разные ее формы у Барта: ангажированная концепция 1950-х годов (под влиянием Жан-Поля Сартра), диалектическая концепция 1960-х годов (под влиянием Мориса Бланшо), постулирование объективной «науки о литературе» («Критика и истина»), «постмодернистский» момент рубежа 1960–1970-х годов («Смерть Автора», теория «Текста»), поиски новых форм вовлеченности автора в текст («Приготовление романа»).

13. Общая идея ответственности формы (в разных статьях и книгах, от «Мифологий» до «Нейтрального»): два вида ответственности — относительная (социополитическая) и абсолютная (экзистенциальная), — от которых зависит ряд других оппозиций у Барта: денотация/коннотация, субъект/предикат, язык/письмо, поэтика/критика, писатели/ пишущие, тело/образ, наука/литература.

14. Творчество Барта как эпизод русско-французского интеллектуального диалога. Теоретические концепции, на которые откликался Барт: лингвистика Сталина, Трубецкого, Якобсона, поэтика русской формальной школы, тартусская семиотика, философская теория литературы Бахтина. Российская репутация Барта при жизни и после смерти.

Требования к идеальному слушателю курса можно охарактеризовать так (но не все эти характеристики должны реально совмещаться в одном лице):

1) это человек, обучающийся в вузе (студент бакалавриата, магистрант, аспирант) или недавно его закончивший,

2) это человек, занимающийся или собирающийся профессионально заниматься гуманитарными науками (филологией, лингвистикой, философией, искусствоведением и т. п.),

3) это человек, чьи научные интересы совпадают с одной из областей, в которых работал Ролан Барт,

4) это человек, в большей или меньшей степени уже знакомый с работами Ролана Барта.

Основная литература по курсу на русском языке включает работы Ролана Барта (названные выше, в перечне тем), научный аппарат к его русским изданиям, его научную биографию (Тифен Самуайо, «Ролан Барт», русский перевод 2019).

Курс рассчитан на три–три с половиной месяца, по одному занятию в неделю. Каждое занятие включает лекционную и семинарскую части: общее концептуальное изложение проблемы преподавателем и обсуждение текстов или фрагментов из наследия Ролана Барта. Знание слушателями французского языка желательно, но не обязательно: все предлагаемые для обсуждения тексты доступны в русских переводах, тем не менее их освоение требует значительной домашней работы. Слушатели не пассивно получают знания, а участвуют в творческой дискуссии, высказывают свои соображения устно и письменно, в форме эссе и/или диалога на консультативном форуме, созданном в Интернете. Такая обратная связь оценивается (без экзаменов и иных форм контроля) в рекомендательных письмах, выдаваемых успешным слушателям курса.

Несколько отзывов о курсе, написанных его первыми слушателями 2020 года:

https://www.facebook.com/pasha.chernyshyev/posts/1849458961860299
https://www.facebook.com/betterthankafka/posts/920902088448580
https://www.facebook.com/angelina.gerus/posts/3722848421133540.

DOI 10.55167/bad74d09ee71

Университетская жизнь

Хроники Свободного университета. Часть 3

Первая конференция и весенний семестр 2021 года

Елена Лукьянова

К 25 января 2021 года, ко дню Святой Татьяны и Московского университета (Alma mater многих из нас), когда мы назначили первую учредительную конференцию Свободного университета, мы подошли с Декларацией ценностей, Mission, наметками Vision, проектом устава и условным делением на факультеты, о наличии которых мы пока совсем не собирались объявлять публично, но нам это было нужно для внутренней самоорганизации и, как минимум, для рецензирования новых программ.

Наметившиеся направления были в основном гуманитарными, то есть теми, в отношении которых уже вовсю началось давление и политическая цензура в России. Это, в первую очередь, политическая философия, политология, публичное право и антикоррупционные знания. Спустя полтора года президент Путин официально заявит, что политология не является наукой, а философские и публично-правовые направления в университетах и научных центрах будут либо полностью разгромлены, либо приспособлены под функционирование в условиях цензуры. Помимо социально-политико-правового и философско-религиоведческого цехов в университете с самого начала сформировалась сильная филологическая школа. Пришедшие вслед за гуманитариями математики, начинавшие с теории игр и теории вероятностей для гуманитариев, начали активно развивать направление точных и естественных наук. На подходе была и самостоятельная историческая школа. Но пока это были лишь никак не оформленные небольшие группы преподавателей, которые поодиночке приводили «за руку» в университет своих коллег. Нам нужна была определенная институционализация этих групп, чтобы они зажили своей внутренней самоуправляемой жизнью. Нужны были хотя бы небольшие и ненавязчивые правила, которые позволили бы институции целенаправленно развиваться.

К этому времени мы зарегистрировали в Латвии НКО «Свободный университет» (biedrība Brīvā Universitāte). Мы понимали, что нам в любом случае нужно юридическое лицо в Европе, которое может собирать донаты и в будущем быть преобразовано в нечто большее, нежели просто сообщество академиков-волонтеров. Наши амбиции тогда еще не имели четких абрисов, но они у нас точно были. Их постепенная и неуклонная конкретизация приводит нас к однозначному выводу, что рано или поздно мы должны стать независимым, негосударственным, аккредитованным трансграничным онлайн-университетом.

Долго дискутируя, мы также выработали наш необычный девиз «LIBENTER AC LIBERALITER» — «счастливо и свободно» (если переводить буквально). В риторике эта конструкция называется *гендиадис*, то есть разделение на два слова одного концепта — Свободы, рождающей счастье, и Счастья, рожденного свободой. Девиз этот, предложенный Андреем Десницким, не случаен, потому что он отражал и отражает внутреннее состояние коллег, объединившихся в виртуальных стенах университета. Вот ощущение, записанное членом Ученого совета университета Дмитрием Дубровским:

> Я не очень помню тот день, когда прочитал про создание Свободного университета, но помню первую же мысль, которая мне пришла в голову — я должен там работать. Война еще не началась, меня еще даже не уволили из НИУ-ВШЭ, как тех профессоров, которые создали Свободный, но я понимал, что мое место — там, с коллегами.
> Интересно, что многих из коллег я знал, но только шапочно, и, кажется, лично не знал никого. Некоторые из профессоров Смольного, например, Гасан Гусейнов или Елена Лукьянова, были мне знакомы потому, что я следил за погромом Вышки и писал об этих вопиющих историях нарушения академической свободы. Кирилла Мартынова я чаще читал в «Новой газете», и точно не встречал в Вышке (мы преподавали на разных программах). Еще более странным было то, думал я, что они создали онлайн-университет в момент, когда, казалось бы, все уже устали от пандемийного онлайна, и, как я боялся, это может повредить идее. Но оказалось, что идея свободного от идеологических и бюрократических пут государства образования была настолько простой и желанной, что, кажется, в первые же дни своего существования он получил большое количество предложений от разных преподавателей, потому что всех поразила мысль, как будет здорово прочитать тот курс, который ты и так читаешь, только так, как хочешь ты сам, без оглядки на ФГОСы и прочие

ужасы российского высшего образования. *И еще я помню, что чувство, которое я испытывал, когда присоединился к Свободному университету, я до этого испытывал дважды – когда поступил в Европейский университет в СПб, и когда начал работать в Смольном колледже – это был запах свободы.*

Мы волновались, придут ли на виртуальную конференцию коллеги, будет ли кворум, удастся ли справится со сложной повесткой, сумеем ли проголосовать… К тому же за пару дней до конференции внезапно был предложен альтернативный проект устава. В итоге у нас всё получилось, хотя это собрание сильно отличалось от привычных собраний в государственных российских вузах. Вот что рассказывает автор основного проекта Устава Андроник Арутюнов:

> В целом ничего революционного или необычного в уставе Свободного университета не было. Была реализована классическая схема академического самоуправления, в которой главный исполнительный постоянно действующий орган — это Учёный совет, а высший орган, полномочный принимать окончательные решения — ежегодная конференция профессоров. Вместо канонического единоличного ректора мы предложили коллективную «председательствующую коллегию», состоящую из трёх выбранных конференцией членов ученого совета. Если совсем коротко, то Свободный университет — академическая парламентская республика.
> Самым сложным (и, видимо, по сей день не всеми понятым) моментом устава является принцип формирования ученого совета. Вообще, вопрос баланса представительства представляется чрезвычайно важным: нельзя лишить голоса отдельный факультет, нельзя оставить за бортом активного человека. Важно иметь механизмы контроля, но нельзя и лишать исполнительный органы полномочий. Необходима прозрачность, но есть и объективная политическая обстановка репрессий и идущей войны.
> Пытаясь учесть все эти аспекты, была получена формула формирования Ученого совета из трёх частей:
> • постоянные представители факультетов (выдвигаются школой и утверждаются конференцией);
> • «списочные» постоянные члены УС (выдвигаются в личном качестве и утверждаются конференцией);
> • ротируемые представители факультетов (утверждаются факультетом и в любой момент, на усмотрение факультета, могут быть отозваны/заменены).
> Из первых двух категорий — постоянных членов УС — избирается председательствующая коллегия с учётом принципа скользящей ротации.

Удалось довольно удачно ввести формы контроля: есть контрольно-ревизионная комиссия, избираемая отдельно от Ученого совета, которая проводить время от времени ревизии. Есть бюджетный комитет, которые занимается вопросами финансирования. Также не малую роль играет Наблюдательный совет, эдакий ареопаг старейшин, которые (в отличие от наблюдательных советов во многих вузах) отнюдь не является теневым правительством, но при этом оказывает серьёзное влияние на университет: и советом, и участием в непосредственной жизни университета.
Важный принцип, лежащий в основе самоуправления — доверие выборным органам и вообще коллегам. Мы доверяем выбранному ученому совету, мы доверяем контрольно-ревизионной комиссии, которая присматривает за ученым советом. Мы доверяем мнению школ и рецензентов. Доверие — главная основа самоуправления.
Устав (не без изменений, конечно) был принят. Не все профессора были рады такому уставу, не все оказались готовы участвовать в самоуправлении. Массу споров и даже попыток саботажа вызвали полномочия ученого совета, наличие факультетов, право принимать заявления от лица Университета и многие другие вопросы. Но, в целом, устав заработал, а заложенная в нём схема показала себя действующей.

Вспоминает Гасан Гусейнов:

Первые же встречи нашего сообщества, в которых, помимо юристов, филологов и историков, всё более активное участие стали принимать математики и программисты, обозначили некоторые разногласия в понимании самой идеи свободы в ее сочетании с научной и организационной дисциплиной. Как бы банальна ни была мысль о невозможности обеспечить высокий научный уровень и академическую свободу, мы считали именно ее нашей путеводной звездой. Люди старшего поколения так или иначе вышли из иерархической и клановой системы организации высшего образования, знали не только об удушающей атмосфере всевозможных междусобойчиков, но и о другой опасности — передачи всех организационных полномочий от преподавателей менеджменту. Люди помоложе, наоборот, не всегда чувствуют угрозы, исходящие со стороны профессиональных организаторов процесса, для которых содержание академических дисциплин второстепенно. И все же нам удалось прийти к согласию в трех главных пунктах: все главные решения принимает общее собрание профессоров университета; когда у нас появятся студенты, то и они будут вовлечены в этот процесс через систему представительства. Но главный орган власти в университете — это общее собрание всех его преподавателей. Второе решение касалось разделения на цеха (школы, прообразы

факультетов). Понятно, что в перспективе возможны столь глубокие разногласия между цехами, что либо им самим придется почковаться, либо возникнут прообразы колледжей — конкурирующих за интерес студенчества микросообществ. Свободный университет не может заранее ограничивать брожение в своем свободном пространстве. Единственное ограничение, на которое мы решили пойти сразу, это создание высокой контрольной инстанции — международного наблюдательного совета в составе известных европейских, российских и американских ученых, издателей, писателей, которые одновременно ценят идеалы политической, гражданской свободы и идеалы науки.

В Устав университета было включено и положение об обязательной ротации всех его руководящих органов, включая Ученый совет и Контрольно-ревизионную комиссию. Мы приняли и еще одно важное решение — отказаться от идеи деления наших преподавателей по категориям. Пока мы работаем бесплатно, это не очень заметно. Но как только в бюджете университета появятся первые деньги, как их распределять? И вот мы приняли решение, что у нас не будет иерархии, согласно которой профессор получает больше доцента, доцент больше старшего преподавателя и т. д. Преподаватель готовится к занятиям и тратит время и человеческие силы. Равная оплата равного труда. Разумеется, всякий расчет должен будет принимать во внимание размеры группы и другие факторы. Но принцип горизонтального равенства был принят.

После первой конференции из университета ушли коллеги, которые сочли риск сотрудничества с негосударственной и не желающей принимать деньги от государства организацией неприемлемым. Отказались от сотрудничества с нами и некоторые потенциальные менеджеры, которым не понравилось, что важнейшие решения будут принимать не они, а сами преподаватели, часто ничего не понимающие в деловой жизни. Но мы расстались по-доброму.

Андроник Арутюнов:

Несмотря на введение некоторой бюрократии и внутреннего упорядочивания жизни, устав не превратился в кандалы. Университет — живой организм, он растёт и масштабируется. Со временем система самоуправления наверняка потребует ревизии, которую будут делать (хочется верить) уже более компетентные люди. Но важно сохранить основные принципы. Свободный университет должен быть самоуправляемой корпорацией профессоров. Свободный университет должен быть свободен от идеологических штампов (любого окраса) и от глупой бюрократии. Университет должен быть местом для дискуссий, в которых действует не принцип

«кто громче крикнет» и в котором уважается итоговое мнение, принятое согласно процедуре.

Мы благополучно прошли через несколько кризисов и конфликтов. Их, конечно, немало еще и впереди. Но чёткие процедуры и ясные принципы самоуправления — это именно то, что необходимо для их преодоления и для дальнейшего развития университета. Конечно, устав это всего лишь пиксели на экране и байты в памяти компьютера. Не он определяет жизнь университета, но, как и любые другие «правила общежития», без него невозможно сосуществование такого количества талантливых профессоров и студентов.

Мы договорились, что в течение года будем потихоньку тестировать и совершенствовать устав. И доложим о результатах и предложениях на следующей конференции. На конференции были избраны первый Ученый совет и первая Управляющая коллегия. В Совет вошли Андроник Арутюнов, Виктор Горбатов, Гасан Гусейнов, Андрей Десницкий, Дмитрий Дубровский, Сергей Зенкин, Александр Исавнин, Юлия Лежнина, Елена Лукьянова, Кирилл Мартынов, Сергей Шпилькин, Олег Трояновский и Арсений Хитров.

Первый триумвират Управляющей коллегии — Елена Лукьянова, Кирилл Мартынов и Арсений Хитров.

В соответствии с решением Конференции мы провели переговоры и сформировали Наблюдательный Совет. В него вошли:

- Билл Боуринг, профессор юридического факультета Лондонского университета Бирбек,
- Мирья Лекке, заведующая кафедрой славянской литературы и культуры Регенсбургского университета,
- Риккардо Николози, заведующий кафедрой славянской филологии университета Мюнхена,
- Елена Михайловна Немировская, основатель Московской школы гражданского просвещения,
- Ирина Дмитриевна Прохорова, основательница и главный редактор издательства «Новое литературное обозрение»,
- Филипп Роже, профессор Высшей школы социальных наук (Париж) и Виргинского университета (Шарлотсвилл),
- Эллен Руттен, профессор литературы Амстердамского университета
- Тифэн Самуайо, профессор Высшей школы социальных наук (Париж),

- Юрий Петрович Сенокосов, основатель Московской школы гражданского просвещения,
- Андрис Спрудс, директор Института международных отношений Латвии и декан факультета европейских исследований университета Страдиня (Рига).

Позже к Наблюдательному совету присоединились еще два академика-куратора школы точных и естественных наук — доктор биологических наук, профессор, член Academia Europaea Михаил Сергеевич Гельфанд и академик РАН, президент Московского математического общества Виктор Анатольевич Васильев. Так у нас появился внешний камертон, по которому мы сверяем наши действия и намерения.

К апрелю к нам присоединились еще 14 курсов и 15 преподавателей:

1. 1917 год глазами автора дневника
   Евгений Крякин, кандидат исторических наук, доцент.
2. Введение в internet governance
   Андрей Щербович, кандидат юридических наук; *Александр Исавнин*, эксперт в области internet governance.
3. Интертексты Мандельштама: комплексный анализ и верификация
   Евгений Сошкин, PhD, приглашенный преподаватель в Университете Констанца.
4. Как и зачем проводить социологические исследования?
   Любовь Борусяк, кандидат экономических наук, ведущий научный сотрудник лаборатории социокультурных образовательных практик МГПУ.
5. Конституционное правосудие
   Ольга Кряжкова, кандидат юридических наук, доцент, юрист-конституционалист.
6. Основы англо-саксонской теории права
   Анна Лукина, аспирант PhD-программы Университета Кембриджа (с октября 2021 года), бакалавр права Оксфордского университета, магистр права Оксфордского университета, магистр права Гарвардской школы права.
7. Политическое бессознательное: 40 лет спустя
   Борис Маслов, PhD Калифорнийского университета в Беркли, доцент университета Осло; *Илья Клигер*, PhD Йельского университета, доцент Нью-Йоркского университета.

8. Религия и видеоигры
Леонид Мойжес, религиовед, преподаватель Института бизнеса и дизайна, член Московского центра исследования видеоигр.
9. Рождение политической философии: проблема калокагатии в «Домострое» Ксенофонта
Александр Мишурин, кандидат политических наук.
10. Российское пространство и российское государство
Сергей Медведев, кандидат исторических наук.
11. 11.Средневековые бестиарии
Илья Динес, медиевист, PhD Еврейского университета в Иерусалиме, каталогизатор рукописей в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне.
12. Феминистская философия
Татьяна Левина, кандидат философских наук (МГУ), организаторка группы «Женщины в философии», кураторка «Антиуниверситета».
13. Экономическое и социальное неравенство
Дмитрий Некрасов, публицист, экономист, предприниматель.
14. Основы медиабезопасности
Мария Орджоникидзе, директор Фонда «Справедливость для журналистов», социолог, специалист по разведке и безопасности;
Шахида Тулаганова, режиссер и продюсер, опытный военный корреспондент;
Свитлана Валько, основательница правозащитной организации Truth Hounds;
Михаил Синица, врач-психотерапевт;
Кетеван Мгебришвили, психотравматолог-психотерапевт;
Алексей Шляпужников, журналист, медиаэксперт, консультант по информационной безопасности Трансперенси Интернешнл Россия и технический директор фонда 19/29.

Так мы перевалили через экватор первого нашего учебного года и двинулись вперед. Уже появились цеха (факультеты) с собственными чатами, в которых была каждодневная жизнь. Не только учебно-научная, а с днями рождениями, с шутками, мыслями и репликами, со ссылками на интересные материалы. У цехов были выборные деканы (координаторы). Как все это было непохоже на редкие протокольные кафедральные встречи! Был создан общеуниверситетский студенческий чат, который зажил своей жизнью. Лично меня особенно радовали чаты учебных групп.

За 40 лет педагогического стажа я не так часто видела своих учеников за пределами аудитории. Теперь я могла коммуницировать с ними 24 × 7. И это было прекрасно!

То есть у нас был уже не просто пузырек воздуха академической свободы. У нас начала появляться университетская атмосфера, наполненная совместными планами, потенциальной кроссдисциплинарностью и ответственностью не только за свои личные курсы, но и друг за друга, за общее качество, за престиж и судьбу институции. Мы даже начали потихоньку междисциплинарно дружить. Это было очень непривычно после узкодисциплинарных российских кафедр и факультетов. Шел 2021 год. Мы еще не подозревали, как скоро все это нам пригодится совсем в других обстоятельствах. Сейчас, после 24 февраля 2022 года атмосферу эту уже трудно реконструировать…

Вот еще одно впечатление. Профессор Андрей Десницкий:

> В отличие от отцов-основателей Свободного меня ниоткуда не увольняли. Просто в один из последних дней августа 2020 года я прочитал о том, что создается такой университет, где будут только преподаватели и студенты и совсем не будет администраторов. И я понял, что это проект моей мечты. А еще в нем участвовал Гасан Гусейнов, который в далеком 1985 году преподавал нам, первокурсникам филфака МГУ, мифологию — и помог увидеть мир под каким-то совсем новым углом. Так что мне было, кому написать и от кого срочно получить приглашение в надежде, что мы с Асей Штейн (моей женой, а тогда студенткой той же группы) снова откроем для себя что-то совсем новое с его помощью. Так что можно сказать, я попал в Свободный «по блату». А вот дальше оказалось, что блата совсем никакого нет. Всякий, кто участвовал, к примеру, в собрании ТСЖ знает, насколько тяжело бывает договориться людям «по горизонтали», когда над ними не висит спущенная сверху иерархия и четкие формальные правила. Можно было ожидать, что все переругаются и разбредутся по разным углам, мало ли было таких примеров, или что какая-то отдельная группа постепенно захватит власть и начнет всем диктовать свои условия.
>
> Но нет, ничего этого не произошло. Были разногласия, были споры, порой горячие. Но мы — группа очень разных людей, которые сами взяли да и назвались Свободным Университетом — смогли путем демократических и открытых процедур сформировать структуры самоуправления и принять решения, которые учитывали максимальное количество мнений.

У любой деятельности должны быть какие-то бонусы. От Свободного я пока не получил ни копейки, но лучшей платой для меня стало участие в этом удивительном эксперименте. В каком-то смысле я чувствую себя матросом на «Санта-Марии» в экспедиции Колумба: даже не зная, что мы откроем в конечном итоге, мы уже раздвигаем горизонты возможного.

DOI 10.55167/d1c0daa809b1